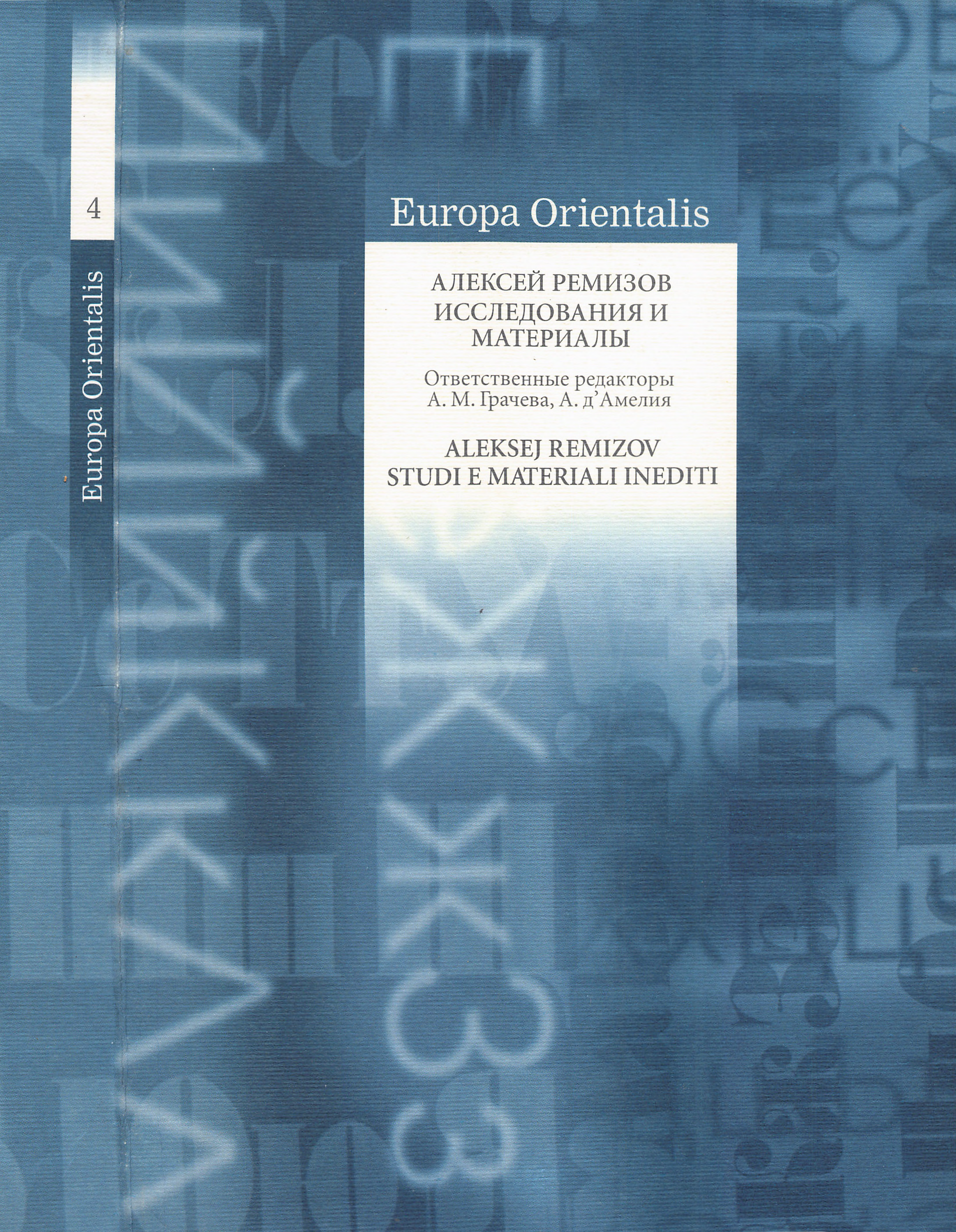

4
Europa Orientalis
Europa Orientalis
АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ
ИССЛЕДОВАНИЯ И
МАТЕРИАЛЫ
Ответственные редакторы
А. М. Грачева, А. д'Амелия
ALEKSEJ REMIZOV
STUDI E MATERIALI INEDITI

РОССИЙСКАЯ АКАДЕМИЯ НАУК
ИНСТИТУТ РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

# АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ
# ИССЛЕДОВАНИЯ И МАТЕРИАЛЫ

Ответственные редакторы
А. М. Грачева и А. д'Амелия

Санкт-Петербург – Салерно 2003

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI SALERNO
DIPARTIMENTO DI STUDI LINGUISTICI E LETTERARI

# ALEKSEJ REMIZOV
# STUDI E MATERIALI INEDITI

a cura di
A. M. Gračeva e A. d'Amelia

Pietroburgo – Salerno 2003

COLLANA DI EUROPA ORIENTALIS

A CURA DI
MARIO CAPALDO E ANTONELLA D'AMELIA

Questo volume è stato pubblicato
con un contributo dell'Università di Salerno


Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari – Università di Salerno
Finito di stampare presso Poligrafica Ruggiero, Avellino (marzo 2003)

СОДЕРЖАНИЕ

II. ПУБЛИКАЦИИ. СООБЩЕНИЯ.

## СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

# ПРЕДИСЛОВИЕ

*Алла Грачева*

Сборник научных статей, исследований и публикаций, посвященных одному из крупнейших русских писателей XX века Алексею Михайловичу Ремизову (1877-1957), является результатом дальнейшей планомерной работы, проводимой Институтом русской литературы (Пушкинским Домом) РАН – крупнейшим в России хранилищем творческого наследия Ремизова, признанным мировым центром исследования его творчества. В Пушкинском Доме изучение жизни и литературного пути Ремизова, бережное собирание его рукописей, рисунков и реликвий началось еще в 1920-е гг. и практически не прекращалось никогда. В 1927 г. Ремизов писал научному хранителю Пушкинского Дома П. М. Устимовичу: "Хотелось бы мне сложить у вас все вместе: и архив писем, какие получил с 1902 г. – 1921 (5 августа) [...] и заграницей собирал и храню".[1] После смерти писателя в конце 50-х–начале 60-х гг., исполняя последнюю волю учителя, его литературная ученица Н. Кодрянская передала часть парижского архива Ремизова в Пушкинский Дом. В столетнюю годовщину со дня рождения писателя в "Ежегоднике Рукописного Отдела Пушкинского Дома" появилось научное описание его архива, подготовленное С. С. Гречишкиным.[2] До настоящего времени это описание является одним из основных архивно-справочных трудов, посвященных писателю.

В 1992 г. именно Пушкинский Дом явился организатором выставки "Волшебный мир Алексея Ремизова",[3] где были представлены рукописи, книги, фотографии, рисунки, иконография писателя, собранные со всех

[1] ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 3. Ед. хр. 11. Л. 7.

[2] Гречишкин С. С. Архив А. М. Ремизова // Ежегодник Рукописного Отдела Пушкинского Дома на 1975 год. Ленинград 1977, с. 20-45.

[3] См.: Волшебный мир Алексея Ремизова. Каталог выставки. СПБ. 1992, 63 с.

крупнейших архивных хранилищ и музеев России, а также из частных коллекций. Одновременно в стенах Пушкинского Дома прошла первая в России международная научная конференция "Алексей Ремизов и художественная культура XX века", на которую собрались крупнейшие исследователи творчества писателя из Европы и Америки. Результатом совместных усилий ученых стал первый сборник "Алексей Ремизов. Исследования и материалы" (СПб. 1992). Дальнейшая научная деятельность сотрудников Пушкинского Дома в области исследования творчества Ремизова еще более укрепили значение Института русской литературы как места консолидации усилий ученых разных стран в постижении творческого феномена Ремизова, представляющего собой одно из коренных выражений русской культуры и, в то же время, являющегося писателем, чьи произведения переводились и до ныне переводятся на иностранные языки, и чье творчество привлекает к себе внимание мировой научной мысли. В конце 90-х гг. в Пушкинском Доме были защищены кандидатская и первая в России докторская диссертации по творчеству Ремизова, на основе которых были созданы монографии.[4]

В 1997 г. Пушкинский Дом продолжил традицию проведения международных конференций по творчеству писателя. Вторая международная конференция по творчеству Ремизова показала тенденцию к расширению изучения наследия писателя, как в России, так и за границей. Параллельно с конференцией была развернута выставка "Сказки Алексея Ремизова в рисунках автора, детей и художницы Веры Павловой". Основным литературным источником ее экспонатов стала книга Ремизова "Посолонь", впервые опубликованная ровно 90 лет назад. Сказки Ремизова читали, а затем рисовали дети разных слоев современного русского общества (учащиеся средней общеобразовательной школы, ученики Художественной студии при Государственном Эрмитаже, воспитанники Интерната для детей-инвалидов), и каждый из них, как бы ни были различны их судьбы, нашел свою потаенную тропу в ремизовский сказочный мир добра и света. Параллельно на выставке были представлены автоиллюстрации самого писателя – самобытного рисовальщика, чье творчество ценили П. Пикассо и В. Кандинский, а также экспонировались иллюстрации к текстам Ремизова петербургской художницы Веры Павловой, сумевшей выразить и самоценность эстетики символизма, и ее неожиданное созвучие с современностью.

[4] Обатнина Е. Царь Асыка и его подданные. Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. СПб. 2001, 383 с.; Грачева А. М. Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб. 2000, 333 с.

С 1999 г. по 2002 г. в Пушкинском Доме международный коллектив ученых, состоящий из сотрудников Института и коллег из Италии, Эстонии, США вел работу над подготовкой 10-ти томного "Собрания сочинений" писателя на базе издательства "Русская книга".[5] В томах этого собрания впервые комплексно представлены научно выверенные тексты произведений Ремизова, подробный историко-литературный комментарий, текстологические справки о истории создания текстов, научные статьи. Каждый том сопровождает раздел "Приложения", в котором публикуются дополнительные, в основном архивные материалы. В связи с разделением личного архива писателя между Россией, Францией и США создание Собрания сочинений сопровождалось значительными трудностями, которые удалось разрешить благодаря высокому профессионализму и активной взаимопомощи коллег-ремизоведов разных стран.

В 2001 г. в Пушкинском Доме состоялась Третья международная конференция "Алексей Ремизов и мировая культура". Она показала, что на сегодняшний день, благодаря изданию "Собрания сочинений" и активному освоению архивного наследия, ремизоведение вышло на новый уровень изучения творчества писателя.

Настоящий сборник научных трудов и материалов во многом является изданием-спутником "Собрания сочинений" Ремизова, в котором затрагиваются многие проблемы, практически стоящие перед издателями произведений писателя в области как текстологии, так и научного комментирования текстов, а также основан на материалах последних ремизовских конференций. Эта книга – результат совместного труда ученых разных стран – России, Италии, Украины, США, Латвии, Эстонии, Польши. Подчас парадоксальная пестрота тематики сборника реально отражает многообразие творческой личности Ремизова, которого называли "Протеем от литературы". Ремизов – плоть от плоти классической русской литературы, ученик и продолжатель литературной линии Гоголя, Достоевского и Лескова. Этой проблематики касаются статьи Греты Слобин, И. Даниловой, Л. Иезуитовой, С. Доценко. Одновременно, Ремизов – писатель-модернист, посылавший читателя в бесконечное странствование по своему "автобиографическому пространству". Исследованию этой особенности его творчества посвящены работы К. Секе, А. Возьняк.

[5] Ремизов А. М. Собрание сочинений в 10-ти тт. Т. 1 (Пруд). М. 2000; Т. 2 (Докука и балагурье). М. 2000; Т. 3 (Оказион). М. 2000; Т. 4 (Плачужная канава). М. 2001; Т. 5 (Взвихрённая Русь). М. 2001; Т. 6 (Лимонарь). М. 2001; Т. 7 (Ахру). М. 2002; Т. 8 (Иверень). М. 2000; Т. 9 (Учитель музыки). М. 2002; Т. 10 (Петербургский буерак). М. 2002.

Постичь такую необычную фигуру русской литературы, какой был Ремизов, стремились и его современники, неслучайно сохранилось такое значительное количество выполненных лучшими художниками портретов писателя. Философской и эстетической полемике писателя с философом И. А. Ильиным посвящена статья Е. Обатниной. Работа Л. Спроге и В. Вавере касается взаимоотношений Ремизова и известного латвийского литератора В. Эглитиса, сделавшего друга героем одного из своих романов. Ремизов – это также уникальный 'мостик' между древнерусской и новой литературами, поэтому к его творчеству постоянно обращаются медиевисты, зачастую находя в его творческих прозрениях подтверждение своим научным гипотезам. Тема "Ремизов и древнерусская литература" раскрывается в работах А. В. Пигина, Ю. В. Розанова, Е. Фадеевой, Э. Мануэльяна, О. Линдеберг. Писатель был вечным экспериментатором, создателем новых жанров. Эта проблема затронута в статье А. д'Амелия. Одной из его магистральных художественных идей, восходящих к исканиям начала XX века, была идея синтеза искусств и воскрешения на новом уровне их исходного синкретизма. Постижению разных граней этой эстетической проблемы посвящены статьи К. Трибла, Ю. Фридман. Большинство представленных в сборнике статей основаны на материалах различных частей личного архива Ремизова из собраний России, Франции и США.

В разделе "Публикации. Сообщения" представлены новые архивные тексты Ремизова, публикуемые А. Лавровым и А. Грачевой; материалы, касающиеся биографии писателя, сообщенные его внуком – Б. Б. Бунич-Ремизовым и внучатым племянником С. Н. Соколовым-Ремизовым; подготовленные Л. Дворниковой новые архивные материалы его переписки с артистом и режиссером А. Зоновым, раскрывающие важные стороны становления Ремизова-писателя; а также посвященное воспоминаниям о Ремизове письмо Корнея Чуковского, предоставленное для печати О. Андреевой-Карлайль, внучкой "литературного крестного" Ремизова – Леонида Андреева.

Сборник иллюстрирован редкими фотографиями из архивов России, США и Латвии и, как надеются его авторы, станет новой ступенью в исследовании такого значительного явления русской культуры XX века каким предстает писатель Алексей Ремизов.

# ПРОБЛЕМА ИДЕНТИФИКАЦИИ АВТОБИОГРАФИЧЕСКОГО ГЕРОЯ ИЛИ “СМЕРТЬ АВТОРА”? ОБ АВТОБИОГРАФИЧНОСТИ ПРОЗЫ А. РЕМИЗОВА

*Каталин Сёке*

Об автобиографичности творчества Ремизова писалось не мало. В работах, посвященных этой теме, основу аргументации образуют, с одной стороны, дневники, письма и произведения, стилизующие жанры автобиографии, а с другой – в духе трансформации гетевской концепции “Dichtung und Wahrheit” – исследуется включение жизненных фактов в такие рассказы и повести, которые основаны не непосредственно на автобиографическом сюжете.[1] Всеобъемлющий характер автобиографичности в творчестве Ремизова отмечается такими терминами, как “автобиографическая легенда” или “автобиографический миф”:[2] в основе этих формулировок лежат исповедальные пассажи, как например: “Автобиографических произведений у меня нет. Все и во всем моя автобиография”.[3]

Несмотря на то, что в критической литературе, при анализе разного рода ремизовских текстов (рассказов, повестей и пересказов) рассма-

[1] См. напр.: Данилевский А. А. Функция автобиографизма в III-ей редакции романа А. М. Ремизова “Пруд” // Ученые Записки Тарт. гос. ун-та. Тарту 1988, с. 139-157; Топоров В. Н. О “Крестовых сестрах” А. М. Ремизова: Поэзия и правда I. Топографическое и автобиографическое // Там же, с. 121-138.

[2] Ср.: Синявский А. Литературная маска Ремизова // Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer. Columbus 1987, pp. 25-39; Доценко С. Н. “Автобиографическое” и “апокрифическое” в творчестве А. Ремизова // Алексей Ремизов: Исследования и материалы . Под. ред. А. М. Грачевой. СПб. 1994, с. 33-41.

[3] Ремизов А. Автобиография. 1912 / / РНБ, ф. 634, оп. I, ед. хр. 1, л. 11. Цит. по С. Доценко, “Автобиографическое” и “апокрифическое” в творчестве А. Ремизова, с. 33.

тривались типичные приемы создания автобиографической легенды, довольно редко поднимался вопрос о "субъекте" ремизовского текста, точнее: о принципах остранения этого субъекта. Если подойти к ремизовскому повествованию, придерживаясь при интерпретации традиционной триады: автор, герой и рассказчик – возникает уйма проблем, в первую очередь, методологического характера. А. Синявский в своей известной работе "Литературная маска А. Ремизова', кажется, сознательно обходит эту традиционную триаду. Введением термина "литературная маска" Синявский создает некий человекоподобный персонаж, который в одно и то же время является и личным и обезличенным:

> во многом это литературная маска, связанная с лицом человека, а вместе с тем от человеческого лица отделенная и вынесенная на авансцену текста на правах самостоятельного мифического персонажа.[4]

Это высказывание Синявского содержит в себе несколько противоречий, которые я попытаюсь выявить в следующих вопросах: Чья это маска? Маска ли это автора? (поскольку она частично "связана с лицом человека"). Или это маска героя? (поскольку "на правах самостоятельного персонажа" выступает на авансцене текста). Или это маска рассказчика? В работе Синявского на эти вопросы определенного ответа не найти.

Мне кажется, что к проблеме субъекта текста (или, иначе говоря, к проблеме субъекта автобиографической легенды) можно подойти более близко, если предположить, что в мире ремизовского текста, на уровне жизнетворческого сюжета выделяется вместо маски некий самостоятельный голос, который условно можно назвать – перефразируя термин Ю. Тынянова "лирический герой" – "автобиографическим героем", образ которого сливается то с героями рассказов и повестей, то с рассказчиком, им обыгрываются разные роли, с целью перепутать (и, может быть, запутать) друг с другом жизнь и искусство. Этот условный автобиографический герой, конечно, налицо в дневниках и в интервью, опубликованных Н. Кодрянской, а также в переписке – ведь эти "документы" являются также составными частями ремизовского автобиографического метатекста. В глубине этого автобиографического метатекста скрывается п р о б л е м а   и д е н т и ф и к а ц и и, и заданные роли автобиографического героя направлены на постановку в тексте этой проблемы; т. е. с кем тождествен или с кем не в состоянии идентифицировать себя субъект текста, к какому слою культуры он принадлежит или какой слой культуры чужд ему. Перевоплощения этого условного автобиографи-

[4] Синявский А. Литературная маска Ремизова, с. 25.

ческого героя в произведениях Ремизова тесно связаны с культурными и поэтическими принципами пересказа ("Пересказ никогда не оттиск, а воспроизведение прооригинала очевидца",[5] ведь по убеждению Ремизова и согласно функционированию ремизовского текста – создание легенды обозначает установление душевной связи с культурной традицией, интериоризацию культуры.

Автобиографический герой в ремизовском сюжете приобретает зрелищные черты, и в то же самое время он "оформлен" как внутренний голос изображаемой реальности, определенного уровня культуры. Частое несоответствие зрелища (портрета) и внутреннего голоса автобиографического героя создает гротескную тональность ремизовского текста. Портрет автобиографического героя основан на самоумалении, на что указывает и А. Синявский в связи с "литературной маской".[6]

Ремизовский автобиографический герой-рассказчик наделен и чертами бытового, неуверенного в себе, закомплексованного маленького человека, и – вместе с тем – чертами литературного прототипа, "литературного маленького человека" Гоголя, Достоевского и Чехова. Метафора "маленького человека", как правило, реализуется в автобиографической легенде – сознание "маленького человека" трансформируется в детское сознание и даже в детское самоощущение – и этот прием, не случайно взят Ремизовым из детского языка. Как, например, в случае главного персонажа "Крестовых сестер" Маракулина, который в роли гоголевского чиновника "чувствовал себя маленьким, лет двенадцати". Этот процесс происходит также с рассказчиком (напр.: рассказчик "Посолони" явно имитирует детское сознание). Наряду с умалением ремизовский автобиографический герой характеризуется периферийным экзистенциальным статусом: периферия обозначает быть на грани, на грани "официально оформленного" и "официально неоформленного" слоев культуры, и даже на грани осмысленного и неосмысленного бытия. Симптоматично, что ремизовский автобиографический герой находит себе культурные ориентиры на стыке двух традиций, христианской и языческой. Поэтому в тексте обыгрываются субкультурные роли, а роли рассказчика имитируют субкультурную точку зрения, перевертывая "официальную" иерархию: и рассказчик, и герой смотрят "снизу вверх", оценивают "высокую культуру" с субкультурной позиции.

Быть на грани – это потеря автономности, поэтому в таком положении учащаются вопросы, связанные с идентификацией. Стилизо-

[5] Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж 1959, с. 132.

[6] Синявский А. Литературная маска Ремизова, с. 29.

ванные исповеди автобиографического героя свидетельствуют о запутанности в самоопределении: вместо того, чтобы определить “Кто я”, он может лишь констатировать свое экзистенциальное положение негационно: “Кто не я”. И даже эта негация доводится до крайней точки, потери индивидуальных черт: “я не один, единственный, а нас таких (страдальцев) много” (ср.: “В каждом человеке не один человек, а много разных людей”).[7] На этом экзистенциальном несоответствии, на затруднении в самоопределении базируется один из страннейших приемов автобиографического метатекста, разыгрывание бесовского. Взаимозаменяемость “человеческого” и “бесовского” в произведениях Ремизова сводится к проблематике обезличенности, симулирует хаотичность бытия, провоцирует бессмысленность “мира сего”:

> И скажу так: это “бесовское” я не понимаю, но мне чем-то оно понятнее – подумайте, какую радость, свет и теплоту может дать человек человеку, и посмотрите, что делается на белом свете: в каком несчастье и отчаянии живут люди, или в какой одури безпросветной, где оживлено каждое слово! нет, бесовское мне чем-то понятнее.[8]

Семантическое поле “бесовского” и идентификации героя в метатексте автобиографичности непосредственным образом связываются друг с другом, например, в романе “Пруд”, в квази-внутреннем монологе рассказчика-героя:

> И кто он – демон или один из бесов, или просто бесенок? И демон, и бес, и бесенок, он знал и горько и криво смеялся сжатыми губами.[9]

Поэтика “бесовского” как запретного и безличного фигурирует – наряду с современной экзистенциальной своей значимостью – и в духе древнерусской традиции, отмеченной исследованиями Ф. Буслаева:

> Фигуры и особенно изображения бесов в русских миниатюрах древнейших русских рукописей иногда намеренно вытерты и напачканы...[10]

Введением “бесовского” и взаимозаменяемостью человеческого и бесовского, кажется, что субъект текста объективируется, он как бы в такой мере “остранен”, что вместо него приобретают реальность разные роли, модуляции как, например, в поэзии Пессоа гетеронимы. Но в противовес миру Пессоа, в произведениях Ремизова нарочно не рефлек-

[7] Ремизов А. Учитель музыки. Париж 1983, с. 317.

[8] Ремизов А. По карнизам. Белград 1929, с. 75.

[9] Ремизов А. Пруд. СПб. 1910, с. 232.

[10] Буслаев Ф. И. Бес. СПб. 1881, с. 5.

тируется трагизм потери "я" и идентичности; ремизовский герой "вживается" и в эту роль, гипертрофируя сострадание, как коллективное, безличное чувство, коренящееся глубоко в русской "неофициальной" духовной традиции (например: в духовных стихах). Таким образом субъект текста превращается в некий дух, и кажется, что автобиографический герой как бы именно в этом бесплодном "духе" находит свой идентификационный ориентир, претворяя при этом автобиографичность в индивидуальную веру:

> В моих пожеланиях и в моей вере – биографичность. И мне надо какой-то "дух", какой-то заключительный акт "вдохнул жизнь", и без этого ни одна из моих тысячных частей не зашевелилась бы и не отозвалась. И этот дух – я, моя вера и мои пожелания.[11]

Впрочем, этот дух в прозе Ремизова имеет своеобразную игровую коннотацию. Он связан с "низшими мирами", с хтоническими силами, т. е. с подчеркнуто субкультурным началом, и воплощается в фольклорном образе, символизируя бессмысленность судьбы. Этот "дух" даже игриво назван – он: "кикимора" или "кикиморное начало", которое заменяет образ человека, и даже в некоторых произведениях придаются ему портретные черты. Кикимора – как об этом пишет Н. Дворцова в своей работе о Ремизове и Пришвине – разделяет общее для живых чувств "страды мира", "но находит... исход отчаянию в юморе и некотором озорстве, в своей способности 'сплетать обманы', – причуды сеять – и до умору хохотать".[12] Согласно этому, автобиографический герой как бы превращается в озорной "дух текста", и как бы "кувыркает языком" (и язык кувыркается).

Автобиографический герой – как уже было сказано выше – функционирует в тексте и как внутренний голос. Чтобы реализовать эту метафору, необходимо обратиться к повествовательной манере писателя. В ремизовском повествовании скрывается следующая двойственность: с одной стороны, повествование проникнуто исповедальностью, граничащей с лирическим высказыванием, и с другой стороны – в нем постоянно действуют травестирующие и пародийные механизмы, через которые "остраняются" разные повествовательные манеры русской прозы XIX века. Ремизовское повествование чрезвычайно богато миметическими языковыми жестами, через которые стилизуется устная речь. Ремизовский нарратив можно считать квази-персональным по-

[11] Ремизов А. Учитель музыки, с. 510.

[12] Дворцова Н. П. Пришвин М. и Ремизов А. (К истории творческого диалога). Вестник Московского университета. Филология. М. 1994, с. 27-33.

вествованием (термин Ф. Штанцеля), в котором доминирует несобственно-прямая речь (Erlebte Rede), и в котором по форме повествование ведется от третьего лица, а по содержанию высказывания оно соответствует внутреннему монологу, имитирующему поток сознания.[13] Вследствие ремизовской манеры "вживания" в дух текста (частично я заимствую определение М. Дрозды), отменяется четкая грань между сказом и внутренней речью, и создается текст, "к которому можно подойти и как к разговору героя с самим собой, и как к сообщению повествователя о нем".[14] На этом уровне, на уровне повествовательной структуры, мы снова сталкиваемся с проблемой идентификации: с взаимозаменяемостью голосов рассказчика и героя, с разрушением их автономии. Значит, Ремизовым создается – как позднее, в прозе авангарда – эффект иллюзорности традиционной триады "автор-герой-рассказчик"; дистанция между ними как бы исчезает.

М. Медарич в своей работе "Автобиография и автобиографизм",[15] ориентируясь на основную коммуникационную схему, различает – вместо триады "автор-герой-рассказчик" – три типа и функции автобиографичности. Первый тип автобиографичности, по ее мнению, "связан с самопознанием и самовыражением субъекта текста". "Ко второму типу автобиографичности относятся те произведения, в которых автобиографизм проблематизирует саму структуру текста. Автор вводит себя как эмпирическое лицо в условный мир художественного произведения. Автор стилизует себя как образ литератора, присутствующего в произведении, которое он пишет, и которое мы как раз держим в руках". А третий тип автобиографичности "ориентирован на читателя как реципиента. В третьем типе использования автобиографизма весьма часты мистификации читателя посредством ложных сигналов. Зачастую это принимает форму игры". Это – пример своеобразного "автометаописания".

Мне кажется, что в прозе Ремизова преобладают признаки третьего типа. Ремизовский текст действительно ориентирован на читателя (или на слушателя), диалогичен по отношению к реципиенту, поскольку он вводится в игровой контекст автобиографической легенды. В качестве примера такого типа строения текста приведу первую главку из книги "Иверень", которая носит название "Писатель" (в кавычках). Эту главку

[13] Stanzel F. Typische Formen des Romans. Hamburg 1964.

[14] Drozda M. Художественно-коммуникативная маска сказа. "Зборник за славистику", број 18/1980. Београд, с. 29-48, 15-16.

[15] Медарич М. Автобиография и автобиографизм. "Russian Literature" XL. 1996, с. 31–56.

можно воспринимать как своеобразный перформанс, в котором автобиографический герой разыгрывает подряд на сцене текста свои любимые роли. Подзаголовок "Иверни" – Загогулины моей памяти – также отсылает нас к этому перформансу, перформативному характеру письма, если иметь в виду словосочетание: "писать с загогулинами". В названии главки кавычки сразу вызывают сомнение у читателя, поскольку неизвестно, о ком будет идти речь: о писателе или о не-писателе, или о псевдописателе. Уже выбором этого названия в кавычках начинается игра с проблемой идентификации в тексте. В центре семантического поля главки можно найти одно программоподобное, негационно-утвердительное высказывание: "я не писатель, я другой", как травестию известной лермонтовской строки: "Нет, я не Байрон, я другой".

В тексте главки до конца остается открытым вопросом, что такое этот другой, кто он такой? Ремизовский рассказчик то наводит читателя на решение этого вопроса, то вводит его в заблуждение. Эта игра начинается уже с первого предложения главки: "Человек ищет где глубже, а рыба где...".[16] Это эллиптическое предложение заканчивается лишь в конце страницы: "А только к 'настоящим' (т. е. писателям) применимо: "Человек ищет, где глубже, а рыба... где лучше". Как установила в своих комментариях к "Иверни" Ольга Раевская-Хьюз, это предложение – игривое развитие идеи Л. Шестова из предисловия к книге "Великие кануны", и основанной на любимом приеме Ремизова – перестановке слов. У Шестова: "Рыба ищет, где глубже, а человек, где лучше..." "...когда человек наместо 'лучше' ставит 'глубже', ближние перестают понимать его".[17] Эта цитата в переложении Ремизова уже связана с одной из его центральных тем – "скотьей породы" человека (см. также примечания О. Раевской-Хьюз). Но интересно, что гротескный эффект здесь усиливается именно тем, что в семантическом поле текста эта контекстуальная "скотья порода", соответственно слову "рыба" в шестовской цитате, превращается в рыбью породу и распространяется на главную тему идентификации, благодаря созвучию двух слов чужого языка. Таким образом реализуется метафора "другого" – уже как "чужого", как существа чужой породы, названного на чужом языке – я не писатель, я другой, я креветка. Цитирую сцену в префектуре:

> ...безгрешно написанное écrivain схвачено было моим глазом и прозвучало моему "абсолютному" уху как écrevisse (рак речной, на здешнем русском: "креветка") и уж вареной креветкой вышел я из префектуры и иду домой:

[16] Ремизов А. Иверень. Berkeley 1986, с. 11.

[17] Комментарии О. Раевской-Хьюз к "Иверени", с. 299.

голова-грудь, черные блестящие бисеринки в глазах и в мельничном ходу несъедобные ножки, а завееренной раковой шейкой пыл под себя подгребаю, чтобы незаметней...[18] [Кстати, Ремизов родился под знаком Рака].

Негационно-утвердительное высказывание "я не писатель, я другой" приобретает в главке форму "автометаописания" в том смысле, что в тексте демонстративно рассыпаны почти все перечисленные вначале моего сообщения свойства и признаки автобиографического героя. Например: "настоящие" писатели – мученики, труженики, а не-писатель до крайнего предела умаляет себя, он не равный им, он один из многих "виноватых", смотрит "снизу вверх", занимая субкультурную позицию. Он как нищий, последний способен "в землю поклониться писателю". И наконец: он не "настоящий", а "подделка". Это последнее вводит читателя в ремизовский контекст "бесовского-человеческого", в проблематику alter ego в автобиографическом мифе. Кроме этого, не "настоящий", а "подделка" – автоцитата. В повести "Неуемный бубен", когда Иван Семенович Стратилатов (также герой бесовской породы) встречает своего однофамильца, эта встреча наводит его на мысль, "и что, если этот новоявленный настоящий, а ты подделка!"[19] "Не-писатель" у Ремизова и "самозванец" (семантика самозванства в произведениях Ремизова развернута, например, в "Пятой язве"). Как прием введения в заблуждение читателя можно считать и высказывание "Передо мной никогда не было читателя";[20] ведь сигналы текста обращены именно к читателю, и перформативное обнажение субъекта также требует публики. Конец главки воспроизводит фольклорное "кикиморное начало", озорной дух текста, и вместе с тем, как заключительный аккорд звучит лейтмотив "инакости" уже в настоящем ремизовском лирическом запеве: "Прохожу весенними зелеными дорами, сечью и гарью, ломом и лютъю, иду по черным мхам и лунной волне: не-то-не-то-не-то!"[21]

Если мы вернемся к традиционной триаде "автор-герой-рассказчик", надо признать, что в ремизовской прозе отделить авторское слово почти невозможно. В этом сложном автометаописании, если его читать в постмодернистском ключе, может быть, символично происходит с м е р т ь а в т о р а, в том значении, как об этом пишет Р. Барт в его известном эссе 1968 года, "Смерть автора".[22] В самом деле, кажется, аргументацию

[18] Ремизов А. Иверень, с. 12.

[19] Ремизов А. Неуемный бубен. Кишинев 1988, с. 297.

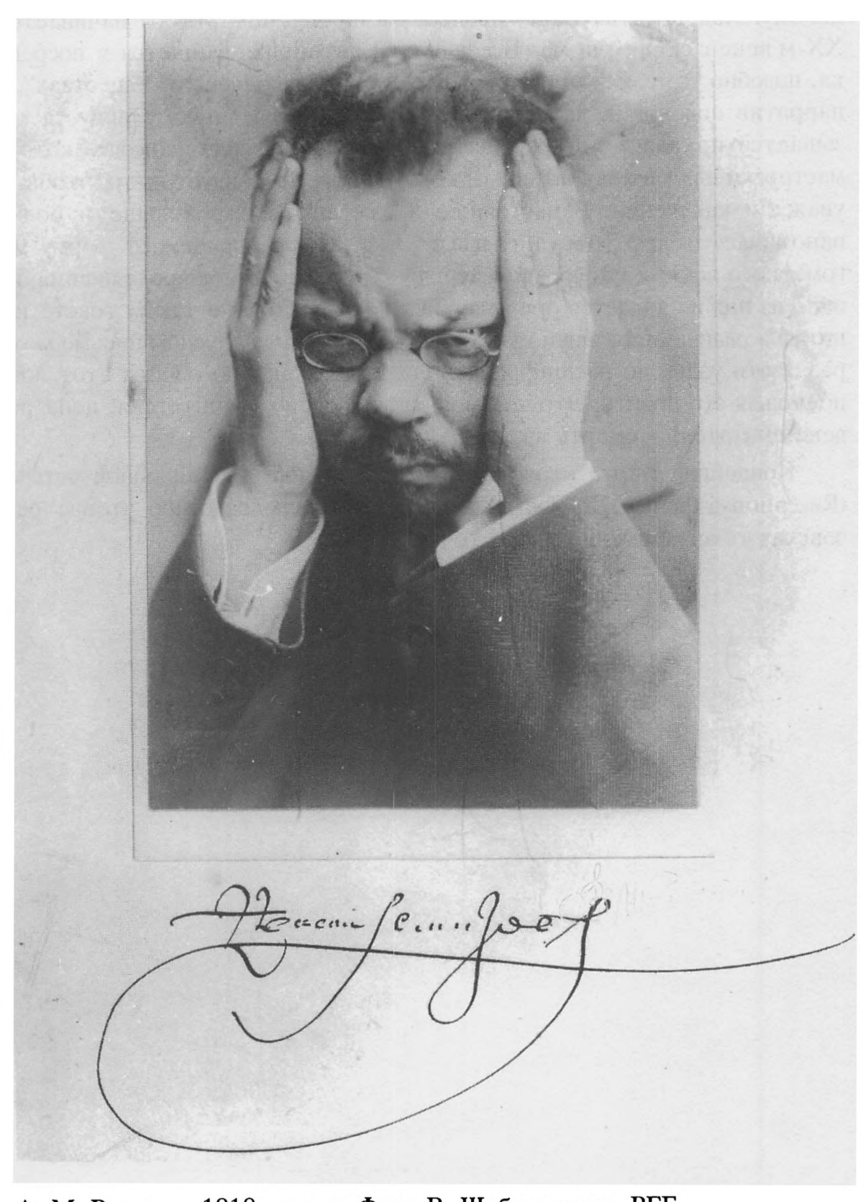
[20] Ремизов А. Иверень, с. 14.

[21] Ремизов А. Иверень, с. 15.

[22] Barthes R. La mort de l'auteur. Paris, Editions de Seuil, 1994.

и ход мысли Барта сравнительно легко можно отнести и к ремизовскому письму. Как отметил Барт, процесс десакрализации автора начинается в XX-м веке с сюрреализма. Всезнающий автор превращается в посредника, подобно тому, как это происходит в “этнографических обществах”, где нарратив никогда не принадлежит одному, определенному лицу, а оказывается во власти посредника в лице шамана или рапсода, который мастерски владеет нарративным кодом, но не претендует на то, чтобы его уважали как гения. В настоящее время письмо все больше и больше напоминает п е р ф о р м а т и в н ы й  а к т, а текст принимает форму многомерного локуса, где соревнуется друг с другом разного рода письма, и не одно из них не является оригинальным: оживляются в таком тексте цепь цитат и разные источники культуры. В этом многоярусном письме можно развязать узлы, но расшифровать его нельзя: можно обойти этот локус, но нельзя его пройти. Это письмо ориентировано на читателя: цена рождения читателя – смерть автора.

Концепция Барта указывает в направлении рецепционной эстетики (Rezeptionsästhetik). По-моему, было бы не бесполезно про чтение ремизовских текстов именно с этой точки зрения.



А. М. Ремизов. 1910-е годы. Фото В. Шабельского. РГБ

# А. РЕМИЗОВ : МЕЖДУ АНТИГЕРОИЗМОМ И ПАФОСОМ. ИЗ ВОПРОСОВ АНТРОПОЛОГИИ

*Анна Возьняк*

В центре философской антропологии Алексея Ремизова находятся основные понятия: свобода, вольная воля, необходимость, страдание, зло. Отсюда вывод, что хотя нельзя полностью определить антропологических взглядов писателя как систему, однако названные выше некоторые "системные" элементы позволяют считать их мировоззрением, концепцией. Естественно, решения Ремизова в этой области ориентированы на главные философско-антропологические понятия эпохи, между прочим западноевропейской философии, т. е. привитую в русском символизме и неимоверно популярную пессимистическую концепцию жизни Шопенгауэра, философский имморализм Ницше.[1] Писатель откликается и на эстетическую программу русской литературы, главным образом ту, заявленную издательством Шиповник в эпоху усиленного интереса к религиозным исканиям. Она сосредоточивалась на субстанциальном начале жизни человека, сущностной жизни и идее божественной воли. Итак, Ремизову не безразличны были антропологические элементы прозвучавшие прежде всего в творчесте Ф. Сологуба ("Мелкий бес"), Л. Андреева ("Жизнь человека"), Б. Зайцева ("Полковник Розов", "Аграфена"). В антропологических суждениях автора "Пруда" ощутима преемственная связь с теориями Ф. Достоевского, В. Соловьева и Л. Шестова, а также ссылки вообще на традицию русской культуры и ту главную струю ее мысли, которую мы определяем как трансцендентную, т. е. понимавшую чело-

[1] Ср. Данилевский Р. Ю. Русский образ Фридриха Ницше (Предыстория и начало формирования) // На рубеже XIX и XX веков. Из истории международных связей русской литературы. Сборник научных трудов. Отв. ред. Ю. Д. Левин. Ленинград 1991, с. 5-43. Коренева М. Ю. Д. С. Мережковский и немецкая культура (Ницше и Гете. Притяжение и отталкивание) // Там же, с. 44-76.

века по образу и подобию Божьему. Эта идея богочеловечества – развернутая особенно В. Соловьевым – характерна для серебряного века и наиболее четко выражена в философии Н. Бердяева. Для исследователей творчества Ремизова зависимость писателя от главных эстетических тенденций русского модернизма, а также от его религиозно-философских элементов, общеизвестна.

Стоит еще подчеркнуть тот факт, что антропологическая концепция писателя – такой термин кажется нам самым подходящим для определения его взглядов – включает Ремизова в тот идейный спор на тему человека, Бога, истории, который развивался в русской религиозной мысли с XIX века. Оригинальные суждения Ремизова-художника на традиционную тему маленького человека и его места в мироздании, человека находящегося между серьезностью и комизмом, на дихотомию "духовности и телесности" – тем более заслуживают внимания, поскольку писатель провозглашал их последовательно до конца жизни, а кроме того они изложены нетрадиционным методом (вопрос формы оставляем вне наших рассуждений за счет анализа философского содержания). Кстати, припомним, что термин "антропология" очень применим к ремизовской концепции, ибо центр его "нефилософского" высказывания сводится как раз к теме человека, а скрытые, казалось бы, значения смысла человека, занимают достаточно существенное место в прозе Ремизова. Добавим еще, что в рассуждениях пользуемся более укорененным понятием "человек", следуя Ремизову, а не довольно распространенным в современной русской философской мысли понятием "личность".[2] В произведении "Алексей Ремизов о себе" он заявлял: "В романах основной вопрос о судьбе, о человеке и о мире: о человеке к человеку и о человеке к миру. – Что есть человек человеку?"[3] Оставим пока в стороне тот факт, что писатель на первом месте ставит "судьбу", займемся вопросом свободы, неразрывно связанной с антропологией, часто затрагиваемой Ремизовым.

Дореволюционные романы писателя "Пруд", "Часы", "Крестовые сестры", "Пятая язва", "Плачужная канава" можно определить "мифом о человеке", или "апокрифом о человеке", учитывая частотность темы человека на протяжении творчества автора "Пляшущего демона", а также излюбленность формы апокрифа, модифицированной "сказки о вере" в его прозе, осложненной мистическим оттенком.

[2] Ср. Емельянов Б. В., Новиков А. И. Личность и свобода // Русская философия серебряного века. Екатеринбург 1995, с. 159-188.

[3] Ремизов А. Алексей Ремизов о себе // Избранное. Сост., примечания, послесловие А. А. Данилевского. Ленинград 1991, с. 551.

Свобода – фундамент антропологии – понятие многозначное, употребляемое в весьма различных смыслах, тесно связано с человеком, так как без нее человек не может стать личностью. Существуют разные концепции, различные типологии свободы и разнобразные плоскости, на которых осуществляется эта идея. Основная классификация свободы это разделение на свободу как возможность выбора одной из разных альтернатив и свободу как внутренне-моральную автономию. Св. Фома Аквинский говорил о свободе онтологической и моральной. Польский исследователь С. Ковальчик выделяет следующие формы свободы: 1. свобода как автодетерминация или свобода выбора (это онтологический смысл свободы), 2. свобода как автономия или самосовершенствование (смысл психологически-моральный), 3. свобода как действие или самореализация (смысл экзистенциально-прагматический), 4. свобода как право человека или самоответственность (смысл социальный).[4]

Онтологический смысл свободы, однако, – это основная ее коннотация.[5] В таком онтологическом характере, главным образом, она появляется у Ремизова и это значение свободы мы будем обсуждать. Писатель является детерминистом и фаталистом, но в противовес детерминистам локализирует понятие свободы на уровне трансцендентном и мистическом. Если Достоевский в "Братьях Карамазовых" посредством поступка Раскольникова и в легенде о Великом Инквизиторе изобразил фальшивый выбор человека, который лишается сотериологической миссии Христа, то Ремизов в своих дореволюционных романах рассказывает об органичном постоянном пороке человеческой души – невозможности выбора как результате грехопадения. У Достоевского людям дана абсолютная свобода, но они делают фальшивый выбор,[6] у Ремизова же проблема тотальной свободы всегда рассматривается в плане экзистенциальном, на уровне раздумий, рассуждений и всегда кончается нулевым осуществлением: "А что если людям все позволить, – спросил себе вдруг Бобров, – да так позволить, чтобы уж все было можно, хоть только на один единственный день. И ответил: "Люди вообще существа грубые и глупые и лютые, и за один день, за один-то день, пожалуй, и ничего бы не сделали: соблазн так был бы велик, не знай, за что взяться, растерялись

[4] Kowalczyk S. Zarys filozofii czlowieka. Sandomierz 1990, p. 108.

[5] Ср. Bierdiajew M. Filozofia wolności. Tłum. E. Matuszczyk. Białystok 1995, pp. 107-109. Бердяев Н. Самопознание. Париж 1949, с. 58-59.

[6] Ср. Емельянов Б. В., Новиков А. И. У истоков философии серебряного века // Русская философия серебряного века, с. 27-76.

бы....".[7] Неспособность к выбору, а затем и к делу и в результате ненависть к свободе это черта человека у Ремизова, позволяющая считать автора пессимистом.

Обсуждая категорию внутренней свободы человека, независимую от каких-либо внешних обстоятельств и общественной обстановки, Ремизов оценивает ее вполне отрицательно. Лучше – за Ремизовым – пользоваться понятием судьбы (слепой случайности), которая играет основоположную роль в философии писателя и, по-видимому, для автора "Пруда" отождествляется со свободой. Отрицательная концепция свободы особенно выразительно проявилась у Ницше и у представителей экзистенциальной ориентации, между прочим у Сартра. Ницше утверждал, что свобода это освобождение от всякой морали, религии и социальных норм, что зло и добро неразделимы. "Воля силы", "воля к власти", т. е. собственный интерес и требования животной жизни, а не идея любви управляет сверхчеловеком. У Сартра же человек это сознание свободы. Если свобода это сама суть человеческого существования, то утверждение Бога является отказом от свободы и ответственности. Ремизов во многом, но не полностью сродни этим теориям.

Убеждение о искаженности человеческой натуры первородным грехом, привнесенное в романы, доводит писателя в формальном смысле до "эстетического эксгибиционизма", посредством которого раскрываются в человеке все его "глубины", интимность среднего уровня, лень, моральная слабость, стыдливость и ординарная бытовая сторона, звериная, его существования.[8] В человеке нет ничего героического, высокого, одна обыденность и пошлая проза. Рассекреченный, выставленный напоказ герой такого типа, вернее антигерой, Маракулин, Костя Клочков, Нелидов, Бобров, Будылин, становится существом жалким и при том тем более заслуживающим сочувствия к его природному страданию. Естественно, это другой тип героя, чем отвратительный сологубовский Передонов в "Мелком бесе", не обладающий так экспонируемым у Ремизова "грехом слабости". В антропологии Ремизова выдвигается тот тезис, что человек, сведенный к самому себе и ни к чему другому, терпит поражение, так как онтологически это превышает его силы, чтобы вынести самого себя. Таким способом, Ремизов соприкасаясь в "Крестовых сестрах" с лозунгами имманентной антропологии "человек мерка всего", бескомпромиссно

[7] Ремизов А. Пятая язва // Ремизов А. Избранное, с. 341.

[8] Ср. Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Paris 1959, с. 95: "Видел человека до какого-то последнего 'стыдного' предела. То, что человек тщательно прячет от себя, было ему открыто. Он видел насквозь, будто перед ним был стеклянный сосуд".

развенчивает ее. Он продолжит это разоблачающее гуманизм мнение в одном из последних романов, "Иверень".

Органическим элементом пессимистического воззрения на человека является категория бунта в концепции писателя, бунта против виртуальной модели жизни, т. е. против рока, необходимости, ограничения свободы. К. Чуковский в своей статье "Ранний Ремизов" затронул проблему ненависти Ремизова к счастью и прощение им в человеке глупости, бездарности, грубости, только не счастья.[9] Развенчать всякое счастье, всякое благоденствие и тем оправдать и возвеличить мировое зло – такова этическая цель Ремизова, по мнению К. Чуковского.[10] Категория бунта, правда, существующая в поведении героев Ремизова лишь эмоционально, в галлюцинациях, снах, а не эмпирически, отрицает, однако, такой аксиологический вывод Чуковского. Смысл "философии бунта" заключается в том, что Маракулин бунтует в воображении против отрицательной оценки человека, во-первых, выступает против образа потребительского счастья, вместо минуты "вошьей", бессмертной, безгрешной, беспечальной жизни, этого "царского права" он стремится к радости и любви, недоволен тем, чтобы "только видеть, только слышать, только чувствовать", он хочет еще раз испытать свою необыкновенную радость, источник его жизни, встречу с Верой, даже ценою смерти. Во-вторых, он бунтует против своего среднего состояния, не хочет быть каким-нибудь Маракулиным, но Маракулиным Петром Алексеевичем, личностью с полнотой человеческих прав. В-третьих, он бунтует против страдания и всеобщей вины: "Кто весь закон соблюдает, но в одном согрешит, во всем виновен".[11] Ремизовский человек не столько не хочет счастья, выбирая вместо него страдание, пакости и мерзости, как предполагал К. Чуковский (без сомнения он не соласен на звериное, "вошье" счастье), но скорее счастье невозможно, ибо человек несчастлив от природы, страдает, его гнетет, впрочем как и зверей в мире Ремизова, всеобщая вина и, самое главное, неспособность признать страдание. Поэтому Маракулин в ряду ремизовских героев-бунтовщиков становится самой трагической личностью, мечущейся между романтическим пафосом и природной искаженностью бессилием, и при этом он является самой полной моделью героя "слабосильного бунтовщика". Еще один абсурд ограничивает человека в

[9] Чуковский К. Ранний Ремизов // Собрание сочинений (Статьи 1906-1968 гг.). Москва 1969. Т. 6, с. 313.

[10] Там же, с. 314.

[11] Ремизов А. Крестовые сестры // Царевна Мымра. Вступ. статья, комментарии и подготовка текста В. А. Чалмаева. Тула 1992, с. 35.

концепции писателя, а именно знание: "...а от дерева познания добра и зла, не ешь от него: ибо в день, в который ты вкусишь от него, смертью умрешь" (Бытие, 2, 17). Маракулин умирает, так как узнает свою судьбу и срок смерти: "...но когда сказан день, когда отмерено время и положен срок, указана суббота, нет, это уж выше сил человеческих, данных Богом человеку, которого, наделив жизнью, приговорил, но час смерти утаил от него".[12]

В "Огне вещей" во главе Звезда-полынь писатель идет еще дальше, связывая ""свободную волю" и знание срока своей смерти (посредством самоубийства) с понятием полного человека и формулой "аз есмь". Отношение к антропологической концепции Достоевского, повторяющее основные тезисы мировоззрения Ремизова, появится во "Взвихренной Руси" в главе "Огненная Россия", а также в "Звезде-полыни". "Достоевский увидел в мире судьбу человека горше последней горести! – и не только человека: помните Азорку..." – пишет Ремизов.[13]

Решение проблемы человечества на уровне чисто человеческом, гуманитарном – по Ремизову – невозможно, так как: "Страдание и есть жизнь, а удел человека – смятение и несчастье".[14] Трагедия человека заключается в том, что он не в состоянии понять и согласиться с изначальным Божеским проклятием, не может принять судьбу и категорию "amor fati". Всякого рода теории и модели будущего счастья и блага человечества решительно развенчаны Ремизовым и оказываются с самого начала фальшивыми и тупиковыми. Наиболее невыносимое для человека – свобода и свободное решение. Писатель находит все-таки выход из тупика через отречение воли: "ведь, человек-то бунтовщик слабосильный, собственного бунта не выдерживающий! – отречением воли, цепным "авторитетом", беззаветным началом еще возможно в мире что-то поправить, сделать человечество счастливым".[15] Итак, свобода выбора наделена в концепции Ремизова отрицательным смыслом, т. е. в основном несогласуется с оценкой ее в других философских концепциях.

В последнем романе Ремизова "Иверень" в главе "Судьба без судьбы" тема человека находит свое завершение. На этот раз писатель употре-

[12] Там же, с. 117.

[13] Ремизов А. Взвихренная Русь. Изд. второе. Комм., именной указатель Андрея Козина. Overseas Publications Interchange Ltd 1979, с. 475.

[14] Там же, с. 475. По К. Чуковскому, человек становится человеком только обретя несчастье, только ощутив свою связь с человечеством человек научился думать и чувствовать (Ранний Ремизов, с. 315).

[15] Там же, с. 475-476.

бляет лишь понятие судьбы, как бы сглаживая все модернистские терминологические окраски “свободы” и прибегает к исконному народному понятию. Сравнение судьбы с Тарантулом в “Звезде полыни” подытоживает ремизовский образ человеческой доли. Судьба человека неизбывна, неизменна, утверждал старый Ремизов, опять применяя не столько основные элементы, сколько “схему” философии Шопенгауэра, который, констатируя невозможность достижения человеком счастья, предлагал два выхода облегчить страдание и муку: этический способ – это отказ от желания и сочувствие чужому страданию и второй способ – посредством искусства, которое отстраняет от мира, дает возможность высшего познания. Ремизов рассматривает три способа осуществления свободы, т. е. в его понятии, освобождения человека от власти навязанной ему судьбы: первый такой ответ, как “убить страх и боль жизни” предлагает Достоевский в *Бесах,* это самоубийство (Кириллов). Второй придуман Кондратием Селивановым, скопцом, предлагающим всемирное оскопление, чтобы разрушить “лепоту” Божьего мира (человек не плодится и не множится), и третий – способ Розанова в его произведении “Апокалиптическая секта”, тоже связанный с сектантским поведением устроения “мирового корабля” и вкушания друг друга, как видно наделенный комическим эффектом.[16]

Сосредоточим наше внимание на следующей проблеме, на существенной идее соотношения человека и зверя в антропологии писателя, тоже направляющей нас к разным источникам: к библейским образам, понятиям православного богословия, средневековым эстетическим теориям (между прочим Рабле), к гротеску Н. Гоголя, вопросам “нового религиозного ренессанса”. Ремизов, оказывается, сторонник тех традиционных теорий, которые предполагали триадический план мира в его идеальном гармоническом состоянии: kosmos – anthropos – theos. Ремизовский человек, “венец творения Божия”, занимает промежуточное место в мироздании, в очередных кругах, между животным миром и Богом, между духовностью ангелов – кругом звезд и света – и материей природы – кругом твари, в том числе “чумной бациллы”, которая является символическим понятием у Ремизова (“Канава”). Неудивительно, что в какой-то степени источник подобных взглядов это Заратустра Ницше, целью которого является победить человека во имя сверхчеловека. В концепции Ницше люди проделали путь от червя к человеку, но в них еще много осталось от этого червя и от обезьяны.[17] Если Ницше провозглашал

[16] Ремизов А. Иверень. Загогулины моей памяти. Ред., послесловие и комментарии О. Раевской-Хьюз. Berkeley 1986, с. 278-279.

[17] Nietzsche F. Tako rzecze Zaratustra. Przeł. Wacław Berent. Poznań 1995, pp. 9-10.

смерть Бога, а сверхчеловека, который понимался им как воплощение "биологического индивидуума", помещал наверху твари (человек – по Ницше – это канат между зверем и сверхчеловеком, человек это мост, а не цель, это переход и отмирание),[18] то при всей перекличке с ницшеанским идеалом человека, Ремизов в конечном итоге направляется к православному богословию в видении человека, к богоподобию. Ибо цель человека это, согласно восточной патристике (св. Василий Великий, Григорий Нисский, Григорий Палама), – обожествление мира (theosis), расширение сферы божественного. Однако человек, по Ремизову, не созрел для задачи найти в себе икону Бога, так как побеждает его тварная натура и не образ Божий, но, я бы сказала, образ звериный, т. е. телесное, а не духовное воплощение.[19] Идеи образа человека-твари, запечатленные первоначально в "Крестовых сестрах" с известным ремизовским лозунгом "человек человеку – бревно", получают должное развитие особенно четко в романе "Канава" с его конечным оптимистическим выводом в антропологии Ремизова: "человек человеку – дух-утешитель". Человек-скот, со своею звериной, скотьей или свиньей породой доминирует в этом произведении в "чайной философии" (рассуждениях за чаем) Антона Павловича Будылина, человека во многом напоминающего героя "из подполья":

> Люди, такие разные и в одном похожие – в своей жратве свинячей, никогда не изменятся (с. 432).
>
> И почему провозглашать человека над другими тварями? Чем он выше? (с. 436).
>
> И никак не мог примириться, чтобы с понятием человека связывалось нечто отдельное от остальных живых тварей (с. 435).
>
> Люди как звери, и звери, как люди, строили свою жизнь по одной мерке: жрать, плодиться, гадить. И человеку, как и зверю, некуда было спрятаться от общей участи живого мира: проходил час, и всё летело вверх тормашками (с. 436).

Кстати, в "Учителе музыки" Корнетов говорит: "вообще говоря, во всяком человеке надо подозревать свинью...".[20] На рассуждениях героя

[18] Там же, р. 11.

[19] Ср. Ремизов А. О человеке, звездах и свинье // Крашеные рыла. Берлин 1922. В произведении в словах: "блажен скот, иже человеки милует" создается комический эффект, так как человек и скот меняются местами.

[20] Ремизов А. Учитель музыки. Подготовка к печати, вступ. статья и примечания Антонелла д' Амелия. Paris 1983, с. 336.

сказалась философия Заратустры Ницше и его идеи "внутреннего скота" в человеке (диавола, свиньи), скота, хранящегося в самой природе человека, которого тот боится.[21]

Однако есть и противоположная сторона антропологической концепции, выдвинутая другим героем, Баланцевым, явно соприкасающаяся с теориями человека по образу и подобию Бога.[22] Поэтому роман "Канава", можно считать одним из наиболее теологических ремизовских произведений, в котором находят свое место основные идеи богочеловечества: человек – образ и подобие Божье, следовательно, у Ремизова неявные. Здесь обнаруживаем и ту столь невозможную в мире Ремизова, предполагаемую восточным богословием, связь человека с Богом посредством "божеских лучей", т. е. светом звезд, ангелов, ведущих героев к исихии. Правда, ее на текстуальном уровне воспроизводит цитируемый в романе апокриф "Хождение Богородицы по мукам", но эта связь ощутима и в плане значения:

> И послал Господь своих ангелов в плачужную канаву небесной росой утолить горький плач, – и спустились ангелы божьи на самое львиное дно.
> Без них измерли, измерзли, задохнулись бы все мы в тесноте и тощете и отчаянии!
> И вот от крыльев загорелись звезды, повеяло райским веем, и голос, как оклик, прозвучал по заре... (с. 391).

В романе "Канава" все время перекликаются две главные линии антропологии Ремизова, "оскотение" (термин употреблен писателем в произведении) и обожествление человека. Следует отметить, что этим романом Ремизов соотносится с полемиками на тему рассуждений о человеке наиболее выразительно и полно. Человек, как личность наделена свободой, детерминируется в своем выборе, а его детерминизм имеет генезис онтологический, ибо человек обречен на несчастье высшей силой. Такой онтологический подход к антропологии и негативная оценка свободы отличается от элемента творчества у Бердяева, где свобода ведет человека к творчеству и выбору. Герои "Канавы", Баланцев, Будылин, Тимофеев, а даже Задорский и Маша, в какой-то степени близки к упомянутой в произведении апокрифической легенде о трех отроках, кинутых в печь. Однако герои "Канавы", наделенные "ярлычком обойденности", не

[21] Nietzsche F. Tako rzecze Zaratustra, pp. 265, 275.

[22] На тему теории богочеловечества в концепции А. Ремизова я пишу более подробно в книге: Woźniak A. Tradycja ruska według Aleksego Riemizowa. Lublin 1995, pp. 82-102.

знают своей изначальной вины (с. 534). Немаловажным элементом поясняющим идею человека является проиллюстрированная в романе теория духовного неравенства людей, "ангела и моли", теория, по сути которой идеальная гармония космоса невозможна: "И это не пол, не возраст лет и права, а возраст духа: неодинаковыми являемся в мир – один, как ангел, другой как моль, – и дар благодати духа неравен" (с. 400).

Эта идея, как нам кажется, напоминает мысли св. Григория Нисского, говорившего о существующих в человеке, рядом с духовными его качествами, чертах "насекомого и мыши". Совершенствование человека в мире Ремизова заключается в том, чтобы человек, отделяясь от космоса, животного мира, твари, от "чумной бациллы", приближался к ангелу и все дальше отходил от моли, и тем самим становился наподобие Бога, находя свою утраченную вследствие грехопадения связь с Богом.[23] К сожалению, пессимистическая концепция Ремизова утверждает, что человек, "подлец – подлее всей твари", человек-скот, "слабосильный бунтовщик", "бесподобный" этой возможности не использовал, приводя космос и тварной мир к распаду и катастрофе. Однако считать писателя тотальным пессимистом отнюдь невозможно, так как он благодаря выдвинутым потенциальным элементам божественности человека, а также благодаря форме повествования, сохранил как его, так и самого себя ("ни какое вероломство не убьет во мне веру в человека". "Говорить с человеком и не быть счастливым, что любишь его! О, я только не умею высказать..").

В данной статье затронуты некоторые лишь проблемы ремизовского антропологического мировоззрения. В стороне наших рассуждений остались другие, не менее важные его компоненты: пол и философия любви. В конечном итоге можно говорить о христианской анторопологической концепции в творчестве Ремизова, несмотря на ее отдельные коннотации, поскольку преобладает в ней идеал Бога, ведущего природу и людей к совершенствованию и к идее "воплощения духовного начала" в человеке.

[23] Bierdiajew N. Filozofia wolności, p. 109.

# НАУЧНАЯ КНИГА В ТВОРЧЕСКОМ СОЗНАНИИ АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА

*Ю. В. Розанов*

О роли чужой книги в творчестве Ремизова сказано очень много. Об этом писал и сам Ремизов, и современная ему литературная критика, часто затрагивают эту тему исследователи ремизовского творчества.

В книге “Подстриженными глазами” писатель дал своеобразную иерархию своих источников, в которой такие первостепенные для авторов нового времени способы получения информации как “наблюдение над окружающими” и “исследование своего внутреннего Я” демонстративно отодвинуты на второе и третье места: “Источник у меня единственный: книга. По счастью, они сами шли мне в руки. Я так и смотрю на книгу, как на живую встречу. Потом я стал присматриваться и приглядываться к живым людям и строить всякие догадки, что есть настоящее в человеке и в чем он только “прикидывается” или, что то же, во что превращается. А наконец, и заглянул в себя и не без удивления открыл и в самом себе целый ряд превращений”.[1]

Подчеркнуто книжная ориентация писателя, особенно в эту эпоху, когда более всего ценилось непосредственное, природное художественное творчество, не могла не отразиться на писательской репутации Ремизова. Считалось, что он не знает “живой жизни”, людей и т. д. В этом Ремизов охотно подыгрывал окружающим, представляясь неким чудаком-книжником, живущим в ином измерении, и временами действительно так себя ощущал. Именно об этом свидетельствует дневниковая запись М. М. Пришвина: “Ремизов страдал всегда недостатком материалов, ему

[1] Ремизов А. Подстриженными глазами. Книга узлов и закрут памяти // Ремизов А. Взвихренная Русь. М. 1991, с. 162.

Россия казалась всегда заповедной страной, в которую ему нет входа, и так он пользовался архивами...".[2]

Текущая литературная критика довольно рано отметила особое отношение Ремизова к чужой книге и, в большинстве случаев, оценивала его положительно. В этом смысле вполне репрезентативно высказывание А. А. Измайлова в его рецензии на книгу Ремизов "Весеннее порошье": "В нынешнем веке, когда литературная улица так шумит, когда писательские костюмы так пестры, голоса так зазывны, – он [Ремизов - Ю. Р.] своего рода уника со своим подвижническим влечением к литературе, обожанием книги...".[3]

Все современные исследователи согласны в том, что использование (в самом широком плане) чужих текстов является существеннейшей чертой творческого метода Ремизова. Некоторые разногласия здесь касаются отдельных произведений, отдельных этапов творчества писателя. Большинство специалистов считают, что, по крайней мере, до эмиграции произведения Ремизова можно четко разделить на "пересказы" чужих текстов и "непересказы". К последним относятся, прежде всего, "Пруд", "Часы", "Крестовые сестры", "Неуёмный бубен" и "Пятая язва". Но некоторые авторы полагают, что принцип пересказа господствовал у Ремизова всегда и разница только в качестве пересказа. Х. Вашкелевич, например, считает, что "литература казалась Ремизову бесконечной цепью литературных переработок... В романе "Крестовые сестры" он пересказал "Преступление и наказание", в романе "Пруд" – "Братьев Карамазовых", в повести "Пятая язва" – пьесу Гоголя "Ревизор", а свой вариант "Мертвых душ" озаглавил "Огонь вещей" и т. д.".[4]

Итак, одна из главных тем ремизоведения может быть обозначена как тема источников, материала для творчества. Из обширного моря книжных источников можно выделить научные тексты, оставив пока в стороне тексты "художественные" (а к ним относятся и произведения древнерусской книжности, и фольклор). Такое разделение не так очевидно, как это кажется на первый взгляд. Существует большое количество переходных случаев. Ремизов объявляет об использовании той или иной научной монографии, дает на нее ссылку в авторских примечаниях, но фактически пользуется лишь примерами художественных текстов из этого научного исследования, не обращая внимания на идеи, аргументацию и

[2] Пришвин М. М. Дневники. М. 1990, с. 106.

[3] Бюллетени литературы и жизни 1915. № 23-24, с. 605.

[4] Вашкелевич Х. Канцелярист обезьяньего царя Асыки и его Обезвелволпал // Русская мысль (Париж) 1991. 8 ноября, с. 11.

концепцию автора. Примером здесь может послужить книга "Поэтические воззрения славян на природу" А. Н. Афанасьева, теоретические взгляды которого Ремизов не разделял, но этнографические и фольклорные материалы из этого капитального труда широко использовал.

Функция научной книги как источника для Ремизова не сводилась только к "поставке строительного материала" – сюжетных ходов, образов, художественных деталей. В ряде случаев оказывался востребованным и собственно научный потенциал того или иного исследования, писатель становился своеобразным популяризатором научной идеи.

Далее на нескольких примерах я попытаюсь показать различные способы использования Ремизовым научной книги.

В начале XX века Ремизов отбывал ссылку в уездном городе Вологодской губернии Усть-Сысольске, как тогда говорили, "столице зырянского края". Вековая традиция российской политической ссылки требовала от интеллигентов, волею судеб оказавшихся на окраинах империи, научно-исследовательского отношения к новым местам обитания. Ссыльные изучали природу, климат, этнографию, культуру и язык аборигенов, обстоятельно знакомились с краеведческой литературой. В примечаниях к книге "Чертов лог и полунощное солнце" Ремизов писал: "Живя в Усть-Сысольске... в этом центре зырянского населения, я глазами пленника смотрел на неведомое мне нерусское царство... Книги и рассказы просвещенных зырян: книги К. Ф. Жакова и рассказы В. В. Налимова дали мне ту шапку-невидимку, в которой я сам на свой страх пошел по лесам и полям странной зырянской земли...".[5] В перечне "просвещенных зырян" Ремизов пропустил одну фамилию – Г. С. Лыткина. Его книга "Зырянский край при епископах пермских и зырянский язык. Пособие при изучении зырянами русского языка", изданная в Петербурге в 1889 г., с большим основанием может быть названа путеводителем по "зырянскому миру" или, по-ремизовски, "шапкой-невидимкой", чем работы упомянутых этнографов Жакова и Налимова (хотя бы по той причине, что основные их труды появились уже после отъезда Ремизова из Усть-Сысольска). По своему содержанию книга Лыткина далеко выходила за рамки "учебного пособия", как это было обозначено на титуле. Она включала в себя исторические очерки края, образцы местного фольклора, описание древнезырянской письменности, житие просветителя зырян св. Стефана Пермского, грамматику зырянского языка, несколько словарей и другие материалы. Некоторые эпизоды и мотивы в творчестве Ремизова свидетель-

[5] Ремизов А. Чертов лог и полунощное солнце. Рассказы и поэмы. СПб., EOS, 1908, с. 313.

ствуют о внимательном изучении начинающим писателем этой своеобразной зырянской энциклопедии.

Литературный дебют Ремизова – "Плач девушки перед замужеством" (другие названия: "Эпиталама", "Плача"), напечатанный в московской газете "Курьер" 8 сентября 1902 г., представляет собой очень близкое к тексту воспроизведение русского подстрочника первой части обрядового плача зырянской девушки-невесты, опубликованного в фольклорном разделе книги Лыткина.

В соответствии со своими тогдашними воззрениями на соотношение христианского и языческого компонентов в традиционном фольклоре Ремизов исключил первые строчки зачина-обращения, видимо, считая их позднейшим наслоением:

Спас да Пречистая.
Пожелай мне добра, пожелай.
Великим твоим пожеланием
С поверх головы до подножья ног моих![6]

Писатель начинает "Плач" обращением невесты к "красному солнцу", "белому свету", "подруге-луне" и "семицветной радуге". Эта тенденция прослеживается и далее. У Лыткина: "Пожелай мне добра от Бога / Столько, сколько звезд". У Ремизова: "Пожелай мне счастья от матери-земли, сколько на небе осенних звезд".[7] Интересно отметить, что в данном случае публикатор в какой-то мере "спровоцировал" писателя на пересказ. В подстрочном примечании Лыткин писал: "В этих плачах не везде соблюден размер стихов и очевидны пропуски и перестановки. Прошу земляков сверить, исправить их...".[8] Таким образом, в этой последовательной замене христианского дискурса языческим мы видим один из первых опытов ремизовской реконструкции фольклорного текста, основанный на научных представлениях своего времени.

С. С. Гречишкин в работе "Царь Асыка в Обезьяньей Великой и Вольной Палате Ремизова" доказал, что имя "Асыка" позаимствовано писателем из Вологодско-Пермской летописи.[9] Но с оригинальными списками древнего памятника ссыльный студент вряд ли мог иметь дело.

[6] Лыткин Г. С. Зырянский край при епископах пермских и зырянский язык. СПб. 1889. Отдел II, с. 175

[7] Ремизов А. М. Избранные произведения. М. 1995, с. 49.

[8] Лыткин Г. С. Зырянский край.., с. 175.

[9] Studia Slavica (Budapest) 1980. T. XXVI, pp. 173-176.

Поиск непосредственного источника вновь приводит к книге Лыткина, в которой на основании летописных данных рассказывается о том, как в XV веке вогульский князь Асык "притеснял печерских и верхне-вычегодских зырян", различными способами противодействовал христианизации края.[10]

Считается, что неисправимый язычник князь Асык "передал" ремизовскому персонажу только свое имя. Однако семантика этих образов имеет нечто общее. И тот и другой – противники наступающей цивилизации, своеобразные борцы за естественный образ жизни. Есть между ними еще одно отдаленное сходство. Седьмая статья конституции Обезвелволпала, как известно, узаконивает три обезьяньих слова: "ахру" (огонь), "кукха" (влага) и "гошку" (еда). Писатель, по всей видимости, эти слова придумал. Но по каким образцам и по каким фонетическим моделям? В ремизоведческой литературе была высказана мысль, что в данном случае писатель мог отталкиваться от сообщений в прессе о работах зоологов над дешифровкой звуков, издаваемых приматами. Но можно предположить, что и в этих своих фонетических фантазиях Ремизов опирался на язык реального, исторического Асыки. По крайней мере, в зырянском, вогульском и мордовском словарях, включенных в книгу Лыткина, встречаются очень схожие фонетические конструкции.

Обратимся к следующему примеру. В 1925 году А. Белый в юбилейном письме С. А. Полякову дал внушительный перечень "свершений, событий и достижений" русского символизма. На одно из первых мест Белый поставил призыв к "внимательному изучению подлинно ученых словесников – Потебни, Александра (а не Алексея) Веселовского и других".[11] Реализация этого "требования эпохи" в части, касающейся академика А. Н. Веселовского, в полной мере осуществилась в творческой практике Ремизова. Дело не только в том, что источниками многих произведений писателя явились фольклорные и литературные тексты, извлеченные и из книг и статей Веселовского. (С такими "потребительскими" целями Ремизов обращался ко многим авторам, начиная с книги Лыткина о зырянах). У Веселовского Ремизов усваивал нечто большее – идеи, концепции, стиль.

Научное наследие академика Веселовского делится на две глобальные части. Во-первых, "классика литературоведческой мысли", – кон-

[10] Лыткин Г. С. Зырянский край при епископах пермских и зырянский язык. Отдел I, с. 77-78.

[11] Белый А. Сергею Александровичу Полякову в день 25-летия со дня возникновения книгоиздательства "Скорпион" // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи. Воспоминания. Публикации. М. 1988, с. 657.

цепция первобытного синкретизма, теория сюжета и мотива и т. д. Во-вторых, исследования по христианской литературе и по христианскому фольклору. Сложилось так, что вторая часть оказалась почти не востребованной в русской науке XX века, и только в последние годы она стала привлекать внимание ученых. Это неравенство отразилось и в издательской практике. "Историческая поэтика" (при всем настороженом отношении к идеям академика в советское время) издавалась дважды, а "Разыскания в области русского духовного стиха" и "Опыты по истории развития христианской легенды" не переизданы до сих пор.

Между тем, Ремизова особенно интересовала именно "вторая часть" – штудия Веселовского по христианской словесности. Можно предположить, что идеи Веселовского оказали определяющее влияние на отношение Ремизова к языческому и христианскому субстратам культуры, а через это и на мировоззренческую позицию писателя, на его творчество.

Веселовский не стремился резко отделять, а тем более противопоставлять языческие и христианские воззрения народа. "История народного суеверия... – писал он – немыслима без углубления в христианские источники, определявшие его материал".[12]

Пресловутое "двоеверие" Ремизова (этот этнологический термин здесь не вполне корректен), с явно доминирующим христианским началом, сформировалось не без участия идей Веселовского.

· Ощутимо влияние Веселовского и в ремизовской концепции "русского стиля". Сам писатель высказывался по этому поводу очень определенно:

> Печерский [П. И. Мельников-Печерский - Ю. Р.] пользовался Афанасьевым, "Поэтические воззрения славян на природу", я же Веселовским, его "Разысканиями", и тут между нами пропасть: после Веселовского никак не заластишь под "русское", да и "белой" гурьевской каши не сваришь.[13]

В приведенной цитате обращает на себя внимание противопоставление Афанасьев/Веселовский. В данном контексте это не столько концептуальное противопоставление (мифологический и сравнительно-исторический методы), сколько стилистическое. С одной стороны, пышное, барочное "праславянское язычество", с другой – строгая поэтика народного христианства, еще более сдерживаемая церковно-византийским элементом.

[12] Веселовский А. Н. Разыскания в области русских духовных стихов. II. Св. Георгий в легенде, песне и обряде // Сборник Отделения русского языка и словесности императорской Академии наук. СПб. 1881. Т. 21. № 2, с. 103.

[13] Ремизов А. Подстриженными глазами, с. 67.

Связь Веселовский-Ремизов подтверждается и определенным тематическим единством двух авторов. Исследуя различные аспекты христианского мира, Веселовский особое внимание сосредотачивал на следующих темах: возникновение христианского мира и Иоанн Креститель, истоки христианской мудрости (царь Соломон, Вавилонские легенды), история крестного древа, "страсти Христовы", святой воин-змееборец. Эти же самые ключевые темы, иногда без прямых ссылок на Веселовского, были в работе у Ремизова, начиная с "Лимонаря" и почти до конца жизни.

В сферу внимания писателя попадали иногда совершенно неожиданные научные издания. В 1919 году в Петрограде вышел очередной, 168-й выпуск "Трудов геологического комитета", в котором была опубликована работа известного геолога и палеонтолога, основателя Русского палеонтологического общества А. Н. Рябинина "Ископаемые львы Урала и Поволжья". Ученый имел некоторое отношение к литературным кругам. В 1918 году он выпустил сборник стихов,[14] был знаком с Ремизовым (упоминается во "Взвихренной Руси" в главе "Октябрь") и счел необходимым подарить писателю свое палеонтологическое исследование.

Ремизов откликнулся на "редкий подарок" лирической миниатюрой "Пещерный лев", которую менее всего можно принять за рецензию. Это своего рода пересказ той части источника, где описывается ареал распространения ископаемых львов. Пересказ начинается в сказовой манере "удивленного профана": "А думали ли вы, что у нас на Руси не одни зайца да лисицы, да волки с медведями, а жил сам лев - Felis spelaea - в пещерах".[15]

Далее следует часто встречающийся у Ремизова в различных вариантах каталог - перечень географических районов обитания львов с их краткой, но поэтической характеристикой.[16] Во второй половине текста рассказчик-профан превращается в мудреца, как обычно бывает в сказочном фольклоре, нить палеонтологического сюжета как-то теряется и на первый план выступают эсхатологические мотивы, столь свойственные произведениям Ремизова периода революции: "Ушли, нет больше львов, пропали серебряные болгары, нет Персидского царства, нет и Греческого, так не будет ни России, ни Польши, ни Франции – пропадем,

[14] Рябинин А. После грозы. Прага 1918.

[15] Ремизов А. Крашенные рыла. Театр и книга. Берлин, Грани, MCMXXII, с. 130.

[16] О приеме каталогизации у Ремизова – применительно к "вещам" см.: Цивьян Т. В. К семантике и поэтике вещи (несколько примеров из русской прозы XX века). Aequinox MCMXCIII. Moskva 1993, s. 213-227.

как серебряные болгары, и те из нас – цари – лягут в золото и платину, а рабам завалят валуны эрратические и ничего от тебя не останется".[17]

"Львиные мотивы" встречаются у Ремизова часто и в различных вариантах: геральдическом ("В поле блакитном", "В розовом блеске"), агиографическом ("Ров львиный"), сказочном ("Повесть о двух зверях"), мемуарно-оценочном ("Савинков. Le tueur de lions" [Убивающий лев]). Миниатюра "Пещерный лев", созданная по мотивам "львиной книги" ученого-палеонтолога, существенно дополняет и обобщает семантику данного символа-мотива, возводя почти все его варианты к общему исходному образу: "Нет больше львов на Руси, но дуновение львиное вдохнулось через века дыхом воли: оно и в Самозванце, и в Разине, и в угодниках печерских – "Felis spelaea".[18]

Приведенные примеры не только лишний раз иллюстрируют известное положение о том, что творчество Ремизова развивалось на серьезной историко-филологической основе, но и показывают принципиальное разнообразие использования писателем научной книги – от прямого текстуального заимствования до трудноуловимого "влияния" какой-либо идеи, образа, детали. Именно последнее имел ввиду Ремизов, когда писал своей ученице Н. В. Кодрянской: "Вам нужен сюжет или материал. Когда у меня не было, я брался за книгу и вдруг какая-нибудь строчка, даже слово, распахнет дверь".[19]

В заключение еще один пример, рассказывающий об "исторической судьбе" ремизовской концепции "творчества по материалу". В 10-е и 20-е годы, на пике своей популярности в литературной среде, Ремизов мечтал о том, что ученики и последователи усвоят не только формальные особенности стиля, но и его отношение к литературным, фольклорным и историческим источникам, его внимание к филологическим исследованиям, к научной книге вообще. Эти надежды осуществились в очень незначительной степени. В последний год жизни Ремизов сетовал (в письме Н. В. Кодрянской), что "писатели не знают истории русской литературы, "книга" не для писателя, а стала учебником для учащихся...".[20]

Но тем не менее в творчестве Е. И. Замятина, Б. А. Пильняка, А. Н. Толстого и некоторых других авторов, на определенном этапе

[17] Ремизов А. Крашенные рыла, с. 131. Эрратические валуны – геологический термин.

[18] Там же, с. 131.

[19] Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж 1977, с. 349.

[20] Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж 1959, с. 310.

творчества примыкавших к "школе Ремизова", можно обнаружить "следы" ремизовских идей, основанных на историко-филологических разысканиях и размышлениях учителя.

Особенно характерен в этом плане Толстой. В его рассуждениях о литературе и языке (как письменных, так и сохраненных мемуаристами) влияние Ремизова настолько очевидно, что это позволило А. И. Солженицыну именно "ремизовский подтекст" высказываний Толстого сделать основой пародии. В опубликованном в 1995 году рассказе Солженицына "Абрикосовое варенье" выведен некий советский преуспевающий писатель, не названный по имени, который в дружеской беседе с коллегами высказывает свои мысли о языке литературного произведения.

Но, прежде чем предоставить слово герою Солженицына, напомним некоторые взгляды Ремизова на эту проблему. Известно, что писатель особо ценил язык русской деловой письменности XVI-XVII веков, выделяя в этом языковом пласте грамоты Судебного приказа, которые, по его мнению, зафиксировали подлинную народную речь. "Каждый вечер – по грамоте XVI века читаю вслух под кукушку [т. е. под часы с кукушкой - Ю. Р.]. Так только можно войти и перенять лад речи".[21] В своих книгах, беседах и письмах к ученикам писатель часто сетовал на то, что русская профессиональная литература с XVIII века и до символистов включительно отступила от заветов предков, поддалась иностранным влияниям: "Французы сменили немцев, и прочно возгнездятся на русской земле. (...) И это французское скажется и в рассвете русского: проза Пушкина, Лев Толстой, проза Жуковского - думано по-французски и лада не русского".[22] В этом плане особенно доставалось Тургеневу: "И, конечно, его [Тургенева - Ю. Р.] 'могучий' русский язык, я, как русский, с памятью моей всего московского, не могу принять, не оговорясь: хорошо, только не по-'нашему'".[23]

А вот, что говорит герой Солженицына, в котором "проницательный читатель" без труда узнает А. Н. Толстого, когда-то прилежного ученика "ремизовской школы":[24]

> Язык произведения – это все! Если бы Лев Толстой мыслил так ясно, как товарищ Сталин, – он не путался бы в длинных фразах. Как стать ближе к языку народа? Даже у Тургенева – перелицованный французский, а

[21] Там же, с. 201.

[22] Ремизов А. Огонь вещей. М. 1989, с. 246.

[23] Там же, с. 196.

[24] Солженицын А. Абрикосовое варенье // Новый мир 1995. № 10, с. 33.

символисты так и прямо тянут к французскому строю речи. Я признаюсь, в Девятьсот Семнадцатом году – тогда еще в богеме, с дерзновенной прической, а сам робок, - пережил литературный кризис. Вижу, что, собственно, не владею русским языком. Не чувствую, какой именно способ выражения каждой фразы выбрать. И знаете, что вывело меня на дорогу? Изучение судебных актов XVII века и раньше. При допросах и пытках обвиняемых дьяки точно и сжато записывали их речь. Пока того хлестали кнутом, растягивали на дыбе или жгли горящим веником – из груди пытаемого вырывалась самая оголенная, нутряная речь. И все это - дымящая новизна! Это – язык, на котором русские говорят уже тысячу лет, но никто из писателей не использовал.

# "И К ЗЛОДЕЯМ ПРИЧТЕН". ТЕМА ПРЕДАТЕЛЬСТВА В ПОЭМЕ А. РЕМИЗОВА "ИУДА"

*Сергей Доценко*

...И как нет конца у времени, так не будет конца рассказам о предательстве Иуды и страшной смерти его (Л. Андреев).

Стремление исследователей искать и находить соответствия между биографией писателя и его художественными текстами, далеко не всегда оправданное, в случае с А. Ремизовым выглядит само собой разумеющимся. Обоснование ему можно найти как в эксплицитных признаниях самого автора об автобиографичности его замыслов, тем, образов, сюжетов, так и в результатах соответсвующих исследований (достаточно убедительно выявлена автобиографическая основа повестей "Часы", "Крестовые сестры", романов "Пруд" и "Канава", рассказов "Петушок", "Коробка с красной печатью", "Галстук" и др.).[1]

Использование (и переосмысление) фактов, событий своей биографии в процессе создания своих произведений было у Ремизова глубоко

[1] См.: Безродный М.В. Генезис лейтмотивов у А. М. Ремизова // Сборник трудов СНО филол. фак-та: Русская филология V. Тарту 1977, с. 98-109; Данилевский А.А. A realioribus ad realia // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та 1987. Вып. 781, с. 99-123; Данилевский А. А. Функция "автобиографизма" в III-ей редакции романа А. М. Ремизова "Пруд"// Учен. зап. Тарт. гос. ун-та 1988. Вып. 822, с. 121-157; Топоров В. Н. О "Крестовых сестрах" А. М. Ремизова: Поэзия и правда. Ст. 1 // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та 1989. Вып. 857, с. 138-158; Топоров В. Н. О "Крестовых сестрах" А. М. Ремизова: Поэзия и правда. Ст. 2 // Учен. зап. Тарт. гос. ун-та 1988. Вып. 822, с. 121-138; Доценко С. Н. Почему Маракулин хотел стать разбойником (Из комментария к повести А. Ремизова "Крестовые сестры") // Блоковский сборник XIV. Тарту 1998 (в печати).

осознанным, причем в уже ранний период творчества: "Автобиографических произведений у меня нет. Все и во всем автобиография: и мертвец Бородин (Собр. соч. Т. I. Жертва) – я самый и есть, себя описываю, и кот Котофей Котофеич (Собр. соч. Т. IV. К Морю-Океану) – я самый и есть, себя описываю, и Петька ("Петушок" в Альманахе XVI Шиповника) тоже я, себя описываю".[2]

Экспансия "автобиографизма" в художественные произведения Ремизова был настолько мощной, что затрагивала и те тексты ("сюжеты"), в коих "автобиографизм" заведомо, как кажется, был невозможен. Т. е. в переложениях и обработках христианских легенд и сказаний-апокрифов. Как ни удивительно, Ремизов, создавая свои версии апокрифических (в том числе – библейских) сюжетов, и их умудряется наполнить автобиографическими коллизиями и мотивами.[3]

Возникает вопрос как о механизме такой трансформации апокрифов, так и о причинах ее (с какой целью Ремизов "автобиографизирует" легендарные апокрифические сюжеты?). В настоящей статье мы попытаемся хотя бы вкратце рассмотреть оба эти аспекта.

Прежде всего необходимо сделать одну методологическую оговорку. Об автобиографическом подтексте того или иного произведения можно говорить в двух, по крайней мере, случаях:

1. если есть прямое указание автора на существование такого подтекста (см. выше слова Ремизова о героях рассказов "Жертва" и "Петушок");

2. если в самом тексте содержатся прямые или косвенные указания на автобиографические факты, мотивы, коллизии (достаточно достоверно верифицируемые сопоставлением с иными биографическими источниками-письмами, дневниками, мемуарами и пр.).

А как быть в том случае, если нет ни первого, ни второго? Логично предположить, что тогда вопрос об автобиографизме сам собой снимается. Однако в случае с А. Ремизовым проблема оказывается не столь просто и однозначно разрешаемой (кроме того, нельзя быть уверенными, что необходимые подтверждения не будут вдруг обнаружены в неизвестных доселе архивных источниках). Мы же пока позволим себе опереться на одно ремизовское признание, имеющее характер некоторого художест-

[2] Ремизов А. [Автобиография. 1912] // Лица. Биографический альманах 3. М.-СПб. Феникс: Atheneum. 1993, с. 442.

[3] См.: Доценко С. Н. "Автобиографическое" и "апокрифическое" в творчестве А. Ремизова // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. СПб. 1994, с. 33-40.

венного конструктивного принципа: "В моих 'реконструкциях' старинных легенд и сказаний не только книжное, а и мое – из жизни – виденное, слышанное и испытанное. И когда я сидел над старинными памятниками и, конечно, неспроста выбирал из прочитанного, а по каким-то бессознательным воспоминаниям – 'узлам и закрутам' моей извечной памяти".[4]

Иными словами, Ремизов дает понять, что его "реконструкции" апокрифов содержат (или могут содержать) определенный автобиографический подтекст (ср.: "не только книжное, а и мое - из жизни"). Если даже в самом тексте "реконструкции" нет более-менее явных сигналов о наличии такого автобиографического подтекста, то сам факт выбора того или иного сюжета – уже свидетельство "автобиографичности": именно этот сюжет, описанный в некотором апокрифическом ("книжном") источнике, имеет определенное отношение к фактам, событиям биографии писателя, запечатленным в его памяти (пусть и "бессознательной"). Речь идет о том, что Ремизов определяет так: "неспроста выбирал из прочитанного".

Попробуем под таким углом зрения рассмотреть поэму Ремизова "Иуда" (1903; другое название: "Иуда предатель").[5] Она не содержит каких-либо явных ("текстуальных") отсылок к биографии писателя, ибо представляет собой изложение евангельского (пусть и осложненного апокрифическими трактовками) события – "предательства Иудина". Нет и нередко встречающейся у Ремизова "модернизации" сюжета (т. е. интерполяции в легендарный, апокрифический сюжет современных реалий).

Но, как нам представляется, поэма "Иуда" и есть тот случай, когда об автобиографичности произведения свидетельствуют не текстуальные отсылки, а сам факт выбора этого сюжета. Иными словами, сюжет предательства был выбран (сознательно или бессознательно) потому, что

[4] Ремизов А. Подстриженными глазами. Книга узлов и закрут памяти. Paris, YMCA-Press, 1951, с. 132.

[5] См. появившиеся недавно статьи, посвященные ремизовским сюжетам об Иуде: "Трагедии о Иуде принце Искариотском" 1908 и поэме "Иуда предатель". Manouelian Ed. Remizov's Judas: Apocryphal Legend into Symbolist Drama // Slavic and East European Journal 1993. Vol. 37. No. 1, pp. 46-66; Климова М. Н. "Трагедия о Иуде, принце Искариотском" А. М. Ремизова и ее древнерусский источник // Роль традиции в литературной жизни эпохи. Сюжеты и мотивы. Новосибирск 1995, с. 89-100; Розанов Ю. Иуда Искариот в трактовке Алексея Ремизова // Библейские мотивы и образы в русской литературе. Вологда, Русь, 1995, с. 43-51. В этих исследованиях акцент сделан на изучении апокрифических источников сюжета ремизовской трагедии о Иуде, а интересующий нас аспект (автобиографичность образа Иуды у А. Ремизова) не рассматривается.

эта тема (предательство) была для Ремизова актуальна в связи с эпизодами его жизни, его биографии, а не представляла только (и прежде всего) абстрактный, "книжный" интерес.

В биографии Ремизова к моменту написания "Иуды" (1903) были два эпизода, имевшие отношение к теме предательства. 18. XI. 1896 г. Ремизов принял участие в студенческой демонстрации, был арестован и препровожден сначала в Тверскую часть, а потом – в Таганскую тюрьму. Хотя сам Ремизов много позднее и утверждал, что его участие в демонстрации было случайным, тем не менее он проходил по делу как один из главных "подстрекателей и руководителей" беспорядков – как "агитатор".[6] В "агитаторы" Ремизова зачислили в полиции (хотя прежде ни в каких революционных студенческих кружках он не участвовал). Но когда в Тверскую часть привели других арестованных студентов, среди последних мгновенно пронесся слух о том, что Ремизов – провокатор: "В части вечером, когда пригнали других арестованных на демонстрации и я вышел к ним к столу пить чай, меня приняли за провокатора".[7] В этом эпизоде Ремизов, хотя и несправедливо, прямо обвиняется в предательстве.[8]

Другой эпизод связан скорей с мотивом "отступничества" Ремизова (его можно рассматривать и как вариант мотива предательства). В ноябре 1902 г., когда писатель уже находился в Вологде (в политической ссылке), он окончательно отходит от революционной деятельности.

В среде политических ссыльных возник слух, что Ремизов повлиял и на аналогичное решение С. П. Довгелло (его будущей жены), которой прочили героическое революционное будущее (в роли террористки – члена боевой организации партии эсэров). Об этом вспоминал сам Ремизов:[9] "На С. П. смотрели, как на Софью Перовскую: она и вправду, не дрогнула б с бомбой в руке. И вот она объявила, что она прекращает революционную деятельность. И это решение ее приписано было моему разлагающему влиянию. [....] И началось на меня гонение. Коноводом стал

[6] См.: Грачева А. М. Революционер Алексей Ремизов. Миф и реальность // Лица. Биографический альманах 3, с. 423-425.

[7] Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж 1959, с. 79. См. также: Ремизов А. Иверень. Загогулины моей памяти. Berkeley 1986, с. 30-31.

[8] Потом, уже в Пензе, приятели-студенты принесли свои извинения Ремизову за несправедливое подозрение в провокаторстве: "И вот Биркенгейм и Горяинов приехали в Пензу, чтобы в глаза сказать мне: "как мы ошиблись" (Ремизов А. Иверень. Загогулины моей памяти, с.104).

[9] На вечерней заре. Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло. Подг. текста и коммент. А. д'Амелия // Europa Orientalis 1985. Т. IV, с. 156.

Б. В. Савинков. И. П. Каляеву просто запрещено было со мной видеться. Я остался кругом один".

Опять – мотив обвинения в "предательстве" (идеи? революции?). То, что эта тема не была второстепенной, малозначащей для Ремизова, свидетельствует и такой момент. В хорошо известных главах мемуарной книги "Иверень", где Ремизов вспоминает о своей жизни в среде политических ссыльных в Вологде (1901-1903 гг.), преобладает теплое, дружеское (иногда – ироническое и комическое) описание и этого периода жизни, и своих друзей и знакомых – политических ссыльных (прежде всего – И. Каляева, Н. Бердяева, П. Щеголева). Почти нет горьких, тяжелых чувств и впечатлений; зато они есть в комментариях Ремизова к своим письмам периода ссылки:

> Даже по этим письмам-заключительным вижу, как плохо мне было в Вологде. Такое чувство: не туда попал. Очень я не подходил ни к кому, с кем привела судьба жить. Все жили под знаком "революция", а у меня было еще что-то, что было выше "революции". У них было "общее", а я хотел по-"своему".[10]

Но в романе "Пруд" (1902-1904) описание жизни и нравов колонии политических ссыльных дано совсем в другом ключе – пародийном, карикатурном, лишенном всякой идиллии. Особенно подчеркивались характерные для среды политических ссыльных ссоры, разногласия, издевательства, взаимная подозрительность, подавление свободы человека во имя партийной дисциплины. Как пишет Ремизов:

> ...торжествовали самые полицейские меры: всякие налоги и надзор. И опять подымалась ссора и озлобление. Нередко прибегали к товарищескому суду. Судили за все, за что только ни вздумается, за всякие пустяки, *но первым обвинением всегда являлось подозрение в предательстве*.[11]

Особенно примечателен мотив обвинения в предательстве. Но с мотивом предательства ("отступничества") связан и другой важный мотив – мотив "отверженности", который станет доминирующим в объяснении Ремизовым своей судьбы изгоя, всеми презираемого и гонимого.

> Я всегда чувствовал себя ни на кого не похожим и принимал это не за знак милости, а как отверженность. С первого шагу я почувствовал на себе "каинову печать".[12]

[10] Там же, с. 153.

[11] Ремизов А. Избранное. Л., Лениздат, 1991, с. 194 (курсив мой. - С. Д.).

[12] Кодрянская Н. Алексей Ремизов, с. 37.

> Я как бы втерся непрошенный и в мире нежелательный. Вся моя жизнь прошла не по-людски. Под знаком “гони и не пущай”.[13]
>
> Как человек я всегда чувствовал свою обойденность.[14]
>
> А себя я и впрямь чувствовал уродиной с каиновой печатью. Недаром через всю мою жизнь окрик: “Пошел вон!”.[15]
>
> Я никому не нравился. Меня обходили или как попало избегали. Я всегда зяб. Ублюдок. [...] Всегда я чувствовал боль жизни и отверженность. И я спросил себя, кому и чем я сделал дурное, почему боль и отверженность – основа моей жизни?[16]
>
> Всю жизнь я прожил неприкаянный.[17]
>
> Я, как помню себя, вспоминаю [....] живое, трепетное, вдруг охватывающее чувство моей “отверженности” и что я один.[18]
>
> И неприкаянным проживу я жизнь среди людей.[19]

Эти горестные размышления станут постоянными в последние годы жизни Ремизова. Глубоко символично и признание Ремизова, сделанное в беседе с Н. Кодрянской. На вопрос об ответственности человека за свои поступки Ремизов ответил:

> Не знаю, как для других, но меня чувство виновности никогда не отпускало. [...] Никогда не представлял свою жизнь благочестивой, да и не хотел такой жизни. И никогда первым, а где-то в толпе среди отверженных, среди этих грешников, которым и руку подать не всякий решится.[20]

Здесь не названо имя Иуды, но именно образ отверженного и проклятого Иуды стоит за этими словами Ремизова. Трагедия отверженности – это смысловой центр поэмы Ремизова об Иуде и его предательстве. Истинный смысл деяния Иуды неверно понимается окружающими: добро воспринимается как зло, любовь – как ненависть, истина – как ложь, верность – как предательство. Но у Ремизова именно Иуда выступает как самый верный ученик Христа, “из верных верный” (вопреки традиционному толкованию этого образа):

[13] Там же, с. 90.

[14] Там же, с. 91.

[15] Там же, с. 96.

[16] Там же, с. 124-125.

[17] Там же, с. 254.

[18] Ремизов А. Подстриженными глазами, с. 195.

[19] Там же, с. 280.

[20] Кодрянская Н. Алексей Ремизов, с. 82.

к Христу подходит
Иуда верный.
И, припадая к устам любимым,
любви устами
путь открывает
к победе горней.[21]

Иуде предназначен страшный подвиг верности и любви к Христу, но, парадоксальным образом, через отречение от него, через предательство. Трагедия Иуды – это трагедия предательства, совершенного во имя и ради Христа, но предательства, обреченного на вечное осуждение и проклятие. Такая трактовка предательства Иуды (и самого его образа) восходит к апокрифическим концепциям офитов, каинитов, манихеев.[22] Согласно этой концепции, своим предательством Иуда содействовал величайшему событию христианской истории – крестной смерти Христа, а в конечном счете – и прославлению его подвига. Без "предательства Иудина" не было бы и "подвига крестного" (ср. в поэме Ремизова слова: "Иуда верный... / путь открывает / к победе горней..."). В толковании предательства Иуды Ремизов, конечно же, опирается и на апокрифическую традицию. Но находит ему обоснование, пусть и косвенное, и в канонической версии. В частности, он цитирует слова Христа, которые могут быть поняты как оправдание поступка Иуды: "И иже аще мене ради погубит свою душу обрящет ю".[23] Это – не совсем точная цитата из Луки (возможно, Ремизов цитирует по памяти): "А иже погубит душу свою мене ради, сей спасет ю" (Лука IX, 24). Иными словами, поступок Иуды косвенно санкционирован самим Христом. Другая идея, важная для Ремизова, заключается в том, что поступок Иуды – подвиг, равный подвигу Христа (а может быть, и более великий, чем подвиг Христа). Следовательно, можно говорить об их равенстве sub specie historiae:

Христос Иуде равен –
В Нем человек посеян –
И человека предал человек.[24]

[21] Ремизов А. Чертов лог и Полунощное солнце. Рассказы и поэмы. СПб., EOS, 1908, с. 305.

[22] В частности, она привлекла внимание М. Волошина. Об этом подробнее: Гречишкин С. С., Лавров А. В. М. Волошин и А. Ремизов // Волошинские чтения. Сборник научных трудов. М. 1981, с. 98-103.

[23] Ремизов А. Чертов лог и полунощное солнце, с. 298.

[24] Там же, с. 307.

Причем знаменательно, что не Иуда "равен" Христу, а наоборот – Христос "равен" Иуде! Позволительно сделать вывод вообще о парадоксальном, но вполне в духе Ремизова, двойничестве Христа и Иуды.[25] В "Трагедии о Иуде принце Искариотском" Иуда почти прямо отождествляет себя с Христом: "Ноги мои гвоздями прибиты, руки мои гвоздями прибиты, прободено сердце, а я еще жив!".[26] Совершая свой страшный подвиг предательства, Иуда также претерпевает страсти – крестные муки. И он также своим предательством приносит жертву за весь мир.[27] В связи с идеей своего рода "реабилитации" Иуды (и трактовки его предательства как страшного и великого подвига) примечателен и инскрипт Ремизова, сделанный 14. XI. 1908 г. на титульном листе книги "Пруд" (СПб. 1908), подаренной А. Блоку: "... И прикоснуться к земле русской, в которой таится верность до смерти, предательство Иудино и подвиг крестный".[28] Здесь "предательство Иудино" и "подвиг крестный" вполне могут пониматься не как противоположные деяния, а как различные проявления одного: "верности до смерти".

Собственная жизнь Ремизова, с самого рождения проходящая под знаком отверженности, "каиновой печати", провоцировала писателя на восприятие своей судьбы через призму событий библейской истории. И поэтому поэма "Иуда" (с ее главными идеями: предательства и отверженности) оказывается не только объяснением тайного смысла этого евангельского события, но и в неменьшей мере – объяснением судьбы самого Ремизова. В дневниковой записи от 24. VIII. 1957 г. Ремизов так пояснит

[25] Образ Иуды как своего рода "Предтечи" Иисуса Христа мы видим и в "Трагедии о Иуде принце Искариотском", где символичен монолог Иуды: "Вот остановился он [Христос. - С. Д.] на распутье у трех дорог. Он ждет к себе другого... и такой должен придти к нему, измученный, нигде не находя себе утешения, готовый принять на себя последнюю и самую тяжкую вину, чтобы своим последним грехом переполнить грех и жертвою своею открыть ему путь..." (Ремизов А. Сочинения. СПб., Шиповник, [1912]. Т. 8., с. 168).

[26] Ремизов А. Сочинения. Т. 8, с. 151.

[27] Ср. также в эссе А. Ремизова "Серебряная песня": "Достоевский увидел улыбку – жалкую, искривленную со Креста, и ее тень длинную бледную с трепещущей осины – улыбка жертвы за весь мир" (Ремизов А. Огонь вещей. М. 1989, с. 43).

[28] Литературное наследство. М., Наука, 1981. Т. 92. Кн. 2, с. 127. В апокрифе А. Ремизова "Звезда надзвездная" Иуда, несмотря на свой страшный грех, также получает прощение и спасение: "И пошла Богородица от креста, понесла в мир звезду – мимо рва проходила, где плакал Петр: и Петр увидел звезду и вышел из рва; по бездорожью идет, где и зверь не проходит, Иуда увидел звезду – и свет озарил ему путь..." (Ремизов А. Звезда надзвездная. Stella Maria Maris. Paris 1928, с. 10).

этот принцип: "И стал я сочинять легенду о себе или, по-вашему, 'сказывать сказку'. Мне это помогало самому себе объяснить свою отверженность. Объяснить – оправдать".[29] Иными словами, Ремизов имплицитно отождествляет себя с Иудой, и рассказ о судьбе Иуды становится одновременно и рассказом о самом себе.

Некоторая экстравагантность такого предположения не должна нас смущать, т. к. для Ремизова такие "воплощения" в персонажей библейской (шире – легендарной, апокрифической) истории – вещь достаточно обычная. "Я был птичкой – постучал Божьей Матери в окошко, когда мимо вели Спаса. Но это не прием. Я живо чувствую свое присутствие в высоких событиях человеческой истории или даже легенд".[30] В книге "Мартын Задека" Ремизов приводит целый ряд своих "перевоплощений":

> Та же острота чувства и яркость видения мне говорят, что я был среди демонов в "воинстве" Сатанаила в тот крестный час смерти Христа, в дни, не отличить от ночей, когда померкло солнце и звезды, это наши глаза звездами прорезали смятение тоскующей твари. Я провожал Петра, когда пропел петух и раскаяние выжгло мои слезы. Я с грозным ангелом стоял перед крестом, я не мог помириться, и за архангелом я требовал разрушить закон жизни – сойти со креста. И *я стоял перед трепетавшей осиной, мое отчаяние глядело в закатившиеся глаза Иуды.*[31]

Последний пример примечателен тем, что здесь Ремизов как бы переживает (говоря его словами: "живо чувствует") трагедию отчаяния – предательства – Иуды. Но с Иудой себя пока еще прямо не отождествляет. Есть ли иные признания Ремизова, прямо (или косвенно) свидетельствующие о попытке отождествить себя с Иудой? В книге Н. Кодрянской находим одно такое признание писателя, достаточно красноречивое:

> А слушая Баха "Страсти от Матфея", я остро различил в звенящем рассказе евангелиста пробуждение Петра, когда запел петух, и *с не меньшей остротой я почувствовал отчаяние Иуды. Какой грех, какое преступление вызвало у меня это чувство?* И думаю: не вовремя мое появление на свет. Я как бы втерся непрошенный и в мире нежелательный. Вся моя жизнь прошла не по людски. Под знаком "гони и не пущай.[32]

[29] Кодрянская Н. Алексей Ремизов, с. 125. Ср. также: "А моя сущность? Только создавая легенду, сказку, можно объяснить существо человека" (Там же, с. 89).

[30] Кодрянская Н. Алексей Ремизов, с. 124.

[31] Ремизов А. Избранные произведения. М., Панорама, 1995, с. 396 (курсив мой. - С.Д.).

[32] Кодрянская Н. Алексей Ремизов, с. 89-90 (курсив мой. - С.Д.).

И еще одно признание, скорей косвенное. Размышляя о Боге и о себе, о своем месте в мире, Ремизов говорил:

> ...Я чувствовал свою приниженность, я раб, невольник в этом мире, где без воли Бога не упадет волос... Я всей жизнью Ему обязанный, осчастливленный жить. [...] Но под ударами беспощадной судьбы, которая в руках все той же воли Бога, я скажу эти древние слова: "лучше было бы не родиться человеку на земле".[33]

Откуда эти "древние слова"? Источник их отыскивается легко – ведь Ремизов цитирует слова Христа из евангелия от Матфея: "но горе тому человеку, которым Сын Человеческий предается: лучше было бы этому человеку не родиться" (Матфей XXVI, 24).

Слова Христа, сказанные об Иуде, Ремизов прилагает к себе и к своей судьбе. Факт в высшей степени знаменательный. Разве что объяснение своей "проклятости" и своей "незаконности" – несколько иное. Свою вину, свой грех Ремизов видит уже не столько в предательстве (действительном или мнимом), сколько в самом факте "нежелательного", "незаконного" рождения. Впрочем, эти два мотива взаимосвязаны, если вспомнить средневековую апокрифическую легенду об Иуде, которая объясняет его предательство проклятием от рождения (этот сюжет является средневековой трансформацией мифа об Эдипе). Именно апокрифический сюжет Иуды-Эдипа Ремизов положил в основу своей пьесы "Трагедия о Иуде принце Искариотском", которую он при жизни издавал вместе с поэмой "Иуда-предатель". У ремизовского мотива отверженности также есть автобиографический подтекст. В мемуарной книге "Иверень" Ремизов скажет о себе:

> Я и на свет появился – хочется сказать "по недоразумению", нет, другое слово: рождение мое не по желанию. В одну из горчайших минут своей отчаянной жизни, моя мать мне рассказала: я пятый – я при рождении моем не причинил ей ни малейшей боли и даже не крикнул - каким, значит, молчком-нахрапом вошел я в мир! – но, когда она все поняла и все представила себе, что ждет ее, что будет дальше, из ее сердца невольно вырвалось *жестокое проклятие*, и темная горькая тень покрыла мою душу.[34]

Трудно комментировать это загадочное признание Ремизова, но важен сам мотив проклятости и отверженности от самого рождения. Дальнейшую амплификацию в сознании Ремизова этот мотив получает после

[33] Там же, с. 85.

[34] Ремизов А. Иверень. Загогулины моей памяти, с. 16 (курсив мой - С. Д.).

1896 г., когда он был арестован за участие в студенческих беспорядках, исключен из Московского университета и отправлен в ссылку под гласный надзор полиции. Сам Ремизов вспоминал: "18 ноября 1897 [ошибка памяти Ремизова: надо 1896 г. - С. Д.] – роковой для меня день, – арест и Таганская тюрьма. И потом ссылка в Пензу. Я был, как вычеркнут, а имя мое произносилось, как позорное".[35]

О том же он писал в книге "Петербургский буерак": "Моя ссылка был встречена всеобщим порицанием. Мое имя на годы было как вычеркнуто. *Родственники от меня отказались.* Имя мое не произносилось, а если из молодых кто помянет, оборвут".[36]

Тема отверженности, выброшенности из рода и семьи вновь заставляет вспомнить и миф об Эдипе,[37] и его трансформацию в апокрифической легенде об Иуде ("Сказание о Иуде предателе"),[38] которые станут тем скрытым кодом, при помощи которого Ремизов пытается понять и объяснить свою судьбу.[39] А одной из первых актуализаций этого кода станет поэма "Иуда-предатель" – в равной мере и апокрифическая, и "автобиографическая".

[35] На вечерней заре. Переписка А. Ремизова с С. Ремизовой-Довгелло // Europa Orientalis 1987. Т. VI, с. 239.

[36] Ремизов А. Встречи. Paris, Lev, 1981, с. 27 (курсив мой. - С. Д.).

[37] Сближение своей судьбы с судьбой царя Эдипа мотивируется у Ремизова и темой слепоты: "Своенравная судьба – она своими пальцами [...] вырвала глаза у Эдипа, и вот – смотрите! – она "подстригла" мои купальские глаза [...] И мне открылась – на какой-то крест мне – страння жизнь" (Ремизов А. Иверень. Загогулины моей памяти, с. 172).

[38] См. подробнее: Климова М. Н. "Трагедия о Иуде, принце Искариотском" А. М. Ремизова и ее древнерусский источник, с. 89-100.

[39] Тот же подтекст отверженности рода и человека присутствует в первоначальном названии автобиографического романа А. Ремизова "Пруд": "Огорелышевское отродье" (см.: Europa Orientalis 1985. Т. V, с. 176). В связи с темой изгойничества примечательно также название автобиографической мемуарной книги А. Ремизова "Иверень", которое восходит к диалектному слову "иверень" (со значением: "щепа", "ощепок", "черепок", "осколок", "отломочек").

# ТРИ ИУДЫ В РУССКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ СЕРЕБРЯНОГО ВЕКА: Л. АНДРЕЕВ, М. ВОЛОШИН, А. РЕМИЗОВ

*Л. А. Иезуитова*

Иуда мне представляется темой, равной Каину и Фаусту. И хочется, чтобы каждый написал своего Иуду...(Максимилиан Волошин)

Иуда Искариот – знаковая фигура в истории религии и в мировой культуре. Разговоры о том, что те или другие богословы, философы, творцы искусства ставили своей целью "обвинить" или "оправдать" Иуду, наивны и неубедительны. Знатоки, как и профаны, испокон веков силятся *понять* Иуду и *объяснить* его поступок, называя его то преступлением, то подвигом, то предательством.

Брожение сознания всех слоев общества России на рубеже XIX и XX веков охватило и религиозно-нравственную сферу; она обрела актуальность, вызывала острый интерес к фигурам Иисуса Христа и Иуды Искариота. Иисус и Иуда воспринимались и как исторические личности, проецировавшиеся на жгучую современность, и как предания, легенды, мифология веков, порождавшие новейшую мифопоэтику, способную проникнуть в суть сущего.

Оживился интерес к трудам историков всех времен и отцов церкви, начиная с блаженного Августина, святого Иоанна Златоуста, монаха и священника Фомы Кемпийского, автора сочинения "О подражании Христу", выдержавшего более двух тысяч изданий и переведенного в России самим К. П. Победоносцевым, до трудов XIX века. От десятилетия к десятилетию переживались эпидемические увлечения апокрифическими сочинениями гностиков и их последователей, сочинениями прославленных теологов рационалистического богословия Д. Штрауса и Э. Ренана, а также сочинениями представителей новейшего, в том числе "нравственного богословия", таких как М. М. Тареев или М. Д. Муретов.

Вне зависимости от того, кем считали Иуду писатели – историческим лицом (апостолом Иисуса Христа) или персонажем легенды, как они расценивали поступок, зафиксированный Евангелием или фольклорным преданием, – с древнейших времен Иуда стал в литературе “вечным образом”. К обработке сюжета “Христос – Иуда” причастны Мильтон и Клопшток, Гете и Диккенс. В России конца XIX – начала XX века Иуда широко присутствовал в переводных произведениях того же времени. России были хорошо известны бельгиец Тор Гедберг с поэмой “История одного страдания” (рус. перевод – “Иуда”, 1908); француз А. Франс с романом “Таис” (1890) и собранием афоризмов “Сад Эпикура” (1894); другой француз Е. Хебгардт (Эмиль Жебар) с рассказом “Последняя ночь Иуды” (рус. перевод – М. 1902: “Гибель Иуды” – Вятка 1904: “Последняя ночь Иуды”); итальянка Мария Корелли с повестью “Варавва”, выдержавшей в России 1900-1916 гг. четыре переводных издания; немец, нобелевский лауреат Пауль Хейзе с драмой “Мария из Магдалы” (рус. перевод 1907 г).

В то же время в России были созданы “Притчи скептика” (1908) А. В. Амфитеатрова, драма в стихах “Искариот” (1905) Н. Н. Голованова, “Сирийские рассказы” (1906) С. С. Кондурушкина, поэма “Иуда Искариот” (1890) П. П. Попова, два эссе – “Случай в деревне” (1900) и “Трепетное дерево” (1901) В. В. Розанова, стихотворение “Иуде” (1907) А. С. Рославлева, поэма-мистерия “После Голгофы” (1908) К. М. Фофанова. Не остался равнодушен ни к Христу, ни к Иуде и Ал. Блок. Тема Иуды открывается в его поэзии стихотворением “Был вечер поздний и багровый...” (написано в 1902-м, опубликовано 25 декабря 1907) и завершается наброском пьесы о Христе (1918). Замыкает этот ряд философско-художественное исследование Д. С. Мережковского “Иисус Неизвестный” (1932). Среди русских и зарубежных книг весомое место заняли произведения трех художников: Андреева, Волошина и Ремизова. Все трое были заняты Иудой почти двадцать лет творческой жизни – от начала 1900-х до конца 1910-х годов.

Попробуем составить хронологическую канву их нахождения в теме на основе информации, почерпнутой из работ А. М. Грачевой, С. С. Гречишкина, Р. Дэвиса, Л. А. Иезуитовой, В. Н. Купченко, А. В. Лаврова, Е. Р. Обатниной, В. Н. Чувакова.

1900. Волошин смотрел мистерию об Иуде в баварском селении Обераммергау.

1902. В перечне замыслов, записанных Андреевым в Клеенчатой тетради, под номером 4 значится “Иуда”; здесь же в рубрике, озаглавленной “Задуманные и неоконченные рассказы”, под номером 28 – “Иуда Искариот и другие”.

1903, 26 июня. Из письма к С. П. Довгелло узнаем о начале работы Ремизова: "Взялся за Иуду. Вчитываюсь в Евангелие, чтобы изобразить рамку".

1903, 28 октября. Поэма Ремизова "Иуда" была готова. Вследствие издательско-цензурных препонов в альманахе "Северные цветы" она, как было условлено, напечатана не была. Правда, в символистских кругах (Брюсов, Вяч. Иванов, и другие) ее знали.

1906, 22 сентября. Состоялся четырехчасовой разговор Волошина с посетителями "Башни" Вяч. Иванова "обо всем самом важном", в том числе "об Иуде".

1906, 17 декабря. Волошин в доме Розанова "изложил свой взгляд на роль Иуды". На стороне Волошина – Розанов и Ремизов (от него Волошин узнал о его поэме "Иуда"); против – священник Гр. Петров (возможный собеседник Андреева об Иуде).

1906. Ремизов пишет апокриф "Гнев Ильи Пророка, от него же сокрыл Господь день памяти его".

1907, 24 февраля. Андреев окончил повесть "Иуда Искариот и другие".

1907, 27 февраля. На лекции в Московском Литературно-художественном кружке Волошин впервые – вслед за аббатом Эжже – сформулировал концепцию поступка Иуды как подвига.

1907, 14 апреля. Вышла в свет повесть Андреева: 16-я книжка Сборников т-ва "Знание".

1907, 19 июня. В газете "Русь" Волошин опубликовал рецензию на повесть Андреева ("Некто в сером"), где отверг андреевскую концепцию Иуды, противопоставив ей свою.

1907. В составе книги Ремизова "Лимонарь, сиречь: Луг духовный". СПб., "Оры" вышел в свет апокриф "Гнев Ильи Пророка".

1908, м. б., август. Волошин окончил черновой этюд "Евангелие от Иуды".

1908. Поэма Ремизова "Иуда" опубликована в московском альманахе "Воздетые руки"; она вошла также в состав сборника ремизовских рассказов и поэм "Чертов лог и Полунощное солнце". Тогда же Ремизов пишет "Трагедию о Иуде Принце Искариотском"

1909, ноябрь-декабрь. Журнал "Золотое руно" (№ 11-12) напечатал "Трагедию о Иуде Принце Искариотском".

1910. Волошин написал ритмизованный набросок об Иуде-апостоле.

1910. Андреев маслом пишет портрет Иуды Искариота.

1912. В издательствах "Шиповник" и "Сирин" вышел в свет восьмой том Собраний сочинений Ремизова, в составе которого напечатан второй вариант "Трагедии о Иуде Принце Искариотском".

1912. Андреев пишет пастель на тему Иуды: "Один обернулся".

1918 Андреев пишет пастель на тему Иисуса Христа и Иуды Искариота: "Цари Иудейские".

1919 ноябрь. Волошин завершает работу над стихотворением "Иуда-апостол".

1919. ТЭО (Пг.-М.) выпускает в свет ремизовскую "Трагедию о Иуде Принце Искариотском"; в приложении к ней – поэму "Иуда" под названием "Иуда предатель".

1925. Волошин намеревался написать стихотворение "Судьба Иуды" в продолжение "Иуды-апостола".

Волошин шел к разгадке личности Иуды через старые-гностические, апокрифические источники; он отыскивал их, работая в хранилищах, находил у предшественников. Они помогали ему проникать в тайны лаконизма четвероевангелия. Обо всем найденном Волошин неустанно говорил и писал, где мог, в том числе и в рецензии на "Иуду Искариота". Андреева он порицал за незнание, как ему казалось, апокрифов и искажение Евангелия. В черновой композиции "Евангелие от Иуды" (1908) Волошин осуществил попытку реконструкции утраченного, по преданию, евангелия, используя гностические апокрифы, легенды, четвероевангелие, произведения новейшего времени (А. Франс).[1] Итогом многолетней работы стало стихотворение "Иуда-апостол" (1919). В нем поэт представил художественный синтез своих поисков и находок.[2]

В центре стихотворения одно событие – Тайная Вечеря. Его первая часть – вводная – о евхаристии, о причащении одиннадцати апостолов хлебом и вином как телом и кровью Христа. Эта часть укладывается в традицию четвероевангелия. Две другие – собственно об Иуде. Акту предательства предшествует тайное "земное причастие солью и хлебом": "горькое причастие". Его следствием стало жреческое предательство, осмысленное как подвит высшей преданности и любви, возложенный на Иуду самим Иисусом. Поэт завершает стихотворение пересказом – уже в который раз! – повести об аббате древнего Собора Парижской Богоматери, убедившемся в правоте своего предположения об Иуде как "самом старшем и верном ученике"; в качестве такового он "на себя принял бремя всех грехов и позора мира", хотя субъективно ему "лучше бы… и не родиться на свет".[3]

"Иуда-апостол" в ряду произведений трех авторов был последним. Его концепция восходила прежде всего к гностическим учениям; она ка-

[1] Волошин М. А. Евангелие от Иуды // Наука и религия 1992. № 2, с. 18-19.

[2] См. об этом: Гречишкин С. С., Лавров А. В. М. Волошин и А. Ремизов // Волошинские чтения. М. 1981, с. 99–100.; Купченко В. Н. Подвиг высшего смирения // Наука и религия 1992. № 2, с. 16-17.

[3] Волошин М. А. Стихотворения и поэмы. СПб., Наука, 1995, с. 288–289.

салась первооснов евангельской космогонии; образ Иуды непосредственно связан с "галлюцинирующей верой" этих "христианских еретиков" (слова из статьи Волошина "Некто в сером").

Три произведения Ремизова – поэма "Иуда предатель", апокриф "Гнев Ильи Пророка", "Трагедия о Иуде принце Искариотском" составили подобие цикла: каждое имеет свой особенный аспект, все вместе они раскрывают тему Иуды в различных исторических и литературных планах.

Началом была поэма "Иуда" (1903) – наиболее "интимная" часть цикла. Ремизов был подготовлен к ней собственной судьбой. В поэме звучит мотив вины как некой метафизической силы и безысходной трагедии. Душой Ремизов был с падшими, несущими крест за всечеловеческий "адамов" грех. Иуду он относил к их числу. Слушая "Страсти от Матфея" И. Баха, писатель остро почувствовал "отчаяние Иуды".[4] Тайна Иуды для Ремизова, говоря его словами, была из тех, "от которых на стену лезут".[5] Об Иуде писатель "сколько раз думал, как о пламеннике веры и венце всяких страданий" (Письмо к Брюсову от 13 янв. 1904).[6]

Сюжет поэмы выстраивает драматизм отношений двух героев – Иисуса и Иуды. Тема Иисуса инструментована шестью цитатами из Священного Писания. Они подсказывают и проясняют сложные повороты судьбы Иуды – любящего, верного, предающего, отчаявшегося и погибшего. Зачин поэмы – это плач о судьбе будущего предателя, оканчивающийся словами: "О горе, горе! / Вечность казни. / Костры позоров. / Людская слава".[7] Следующая часть посвящена теме служения Иуды – самого верного, но должного таиться, потому что его путь лежит через явную погибель души во имя Его. Она поддерживается рефреном из Иисуса: "И иже аще мене ради / погубить свою душу / обрящет ю" (с. 62).

Третья часть поэмы написана как маленькая оратория о грядущем торжестве Иисуса и Его служения: "Грядет! Грядет! / Благословен Грядущий! / Осанна в вышних!" (с. 63). В четвертой части поэмы звучит тема выбора пути Иудой. Она сопровождается "подсказками" от Иисуса. Подсказка первая: "Но голос где-то, / как взрыд прощальный, / судьбой рыдает: / 'Един, един из вас'..." (с. 65). Вторая – цитата из Матфея (21,

[4] См.: Кодрянская Н. В. Алексей Ремизов. Париж 1959, с. 90.

[5] См.: Вопросы жизни 1905. № 7, с. 204.

[6] См.: Ремизов А. М. Собрание сочинений. Том 3. Оказион. Москва, Русская книга, 2000, с. 606. Комментарий Е. Р. Обатниной.

[7] Ремизов А. М. Иуда // Собрание сочинений. Том 3, с. 62. Далее отсылка к тексту поэмы в скобках после цитаты.

21) не просто подсказка, но некое побуждение к действию: "Аще веру имате/ и не усумнитесь / не токмо смоковничное сотворите" (с. 66). Иисус как бы подталкивает Иуду к предательству, ибо подсказывает *ему:* имеющий веру может сотворить не только то, что Иисус сделал со смоковницей, но сдвинуть с места гору, поднять ее и ввергнуть в море, то есть достичь самой невероятной цели, каковой и было лже-предательство из верных верного.

Следующая часть передает накал терзаний Иуды: они не имеют границ. А Иисус по-прежнему ведет его к предательству словами, произнесенными на Тайной Вечери: "Аминь, аминь, глаголю вам / един из вас / предаст меня". Иисус как бы приказывает ему: "Еже твориши, скоро сотвори" (с. 67). После разыгравшейся драмы "в рамках Евангелия" звучит предсмертная молитва Иисуса: "Отче! пришел час, / прославь Сына Твоего, / да и Сын Твой / прославит Тебя" (с. 68). Затем следует сцена предательства, которую Ремизов трактует как скорбное и высшее служение Иуды: "…припадая к устам любимым, / любви устами / путь открывает / к победе горней" (с. 68). Ремизов, досказывая евангельские недоговоренности и будучи уверен, что действует в строгом соответствии с Евангелием, показывает, как Иуде открывается понимание того, что Иисус не только Бог, но и человек, и как человек Он смертен: "Христос Иуде равен – / в Нем человек посеян – / И человека предал человек" (с. 70). В заключительной части Иуда "в тоске кромешной / перед презренными презренный / раскаялся" (с. 71), бросил сребренники, постучался к "матери покинутых" – к Смерти. Поэма оканчивается эпилогом со словами сопереживания, сострадания к рыцарю "поруганной веры", так и не узнавшем о Христовом воскресении. Поэма, как и писал Ремизов, была достоверной, но и свободной вариацией на тему предательства евангельского апостола Иуды, притом, что все сочувствие, вся боль была отдана поверженному предательством Иуде. Из евангельского вора и злодея Иуда Ремизова преобразился в ученика, субъективно потерпевшего крах, объективно послужившего победительному служению Христа.

В книге апокрифических легенд "Лимонарь" каждая являет собой синкретическую контаминацию трех пластов древнекосмогонического, языческого и христианского сознания в их славянском варианте.[8] В религиозно-'отреченном' фольклорном апокрифе "Гнев Ильи Пророка, от него же сокрыл Господь день памяти его" мистерия разыгрывается в преисподней, у врат которой сидят "под беловерхой яблоней с книгой Богородица и святой апостол Петр с ключами райскими. Записывает Богородица

[8] См. об этом: Грачева А. М. Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб. 2000, с. 47-70.

в книгу живых и мертвых, указуя путь странствующим, отрешенным от тела, опечаленным душам...".[9] Выбрав момент, когда утомленная Богородица опочила, а апостол Петр окунул "натрудившиеся ноги в источник забвенья", Иуда – вечный пленник ада, "презренный, забытый Богом" (с. 39-41) сшиб себе золотое яблоко, ухватил и золотые ключи.

Там, в раю, соответствуя своей воровской натуре, Иуда "забрал солнце, месяц, утреннюю зарю, престол Господа, купель Христову, райские цвета, Крест и Миро" (с. 42-43), отнес в преисподнюю и тем открыл дорогу Геенскому Зверю, самому Диаволу. Тот вылез "из бездны бездн", залез на престол, захотел занять место Господа. По зову Господа побороть козни Диавола один вызвался – Илья Пророк. Именно в его образе Ремизов синтезирует черты космогонические (властитель грома и молний, податель дождя), ветхозаветные ("ожесточено сердце Пророка, хочет мстить") и новозаветные (он побеждает врага Иисусова – Иуду Искариота: "испепелен ад, разгромлен Иуда, скован цепями", да "так и будет прикован на цепи, и с петлей на шее до последнего суда не тронется ни на единую пядь из ужасного пекла", с. 47-62).

Иуда преисподней – образ архаический, народно-славянский. Он соткан Ремизовым из трех поэтически слитых мифологических напластований, до него этот синтез уже совершило народнопоэтическое сознание; Ремизов же "реставрировал" или "реконструировал" его, опираясь на текст "Разысканий в области духовного стиха" А. Н. Веселовского. Как заметила А. М. Грачева, "в апокрифе Ремизова расправа Ильи с вихрем бесовской пляски предстает символической параллелью новозаветным событиям – Второму Пришествию и Страшному Суду".[10]

Судьба и личность Иуды не оставляет Ремизова: в 1908 году он пишет первый, а в 1912-м – второй вариант "Трагедии о Иуде Принце Искариотском". В Приложении указывает источники: труды П. А. Бессонова, Н. И. Костомарова, И. Я. Порфирьева, А. И. Яцимирского, а также народные песни, заговоры, колядки, старины и причитания. Все вместе они дали материал для создания живого, пестрого, расцвеченного мифологической, фольклорной стариной мира, которому была придана ремизовская огранка. Мейерхольд находил ее построение подобным средневековым мистериям.[11] В ней умело наложены друг на друга миф об Эдипе, легенда об Иуде, фольклорная Русь.[12]

[9] Ремизов Алексей. Лимонарь, сиречь: Луг духовный. СПб, Оры, 1907, с. 36.

[10] Грачева А. М. Алексей Ремизов и древнерусская культура, с. 59.

[11] Мейерхольд В. Э. Статьи, письма, речи, беседа. М. 1968. Ч. 1, с. 188, 207.

[12] Ср. Lampl Horst. Aleksej Remisov's Beitrag zum russischen Theater // Wiener Slawistisches Jahrbuch 1972. Bd. 17, pp. 136-183.

Главный интерес данной работы сосредоточен на Иуде и с ним связанной проблематике жанра. От поэмы о судьбе несчастного и от апокрифа о его безнадежных потусторонних днях Ремизов пришел к необходимости вочеловечить Иуду в трагедии. Трагедия эта хранит в себе память о трагедии мести (принц Иуда и принц Стратим и его царственные родители) и трагедии рока (он преследует Иуду как Эдипа и как таковой). В ней звучит вопрос о постижении Божьего промысла. Более всего трагедия Иуды – это трагедия вины как некой субстанции миропорядка.

В первых действиях она развернута посредством оригинального повтора "вечной" трагедии Эдипа так же, как это было в народном "Сказании о Иуде предателе". Однако вторая часть сказания о превращении Иуды-Эдипа в Иуду Искариота-предателя (она присутствовала в апокрифе) в ремизовской трагедии обрывается, едва наметившись. Вся "Трагедия о Иуде" посвящена исключительно теме переживания невинной вины. Иуда прошел нелегкий путь узнания того, что было предсказано крылатым юношей до его рождения: убийство отца, женитьбу на матери, царский трон Искариотский. Его узнание всегда приходит после случившегося. Перед исполнением загадочного последнего предсказания ("Горе душе и над горем горе и над бедами беда" – ибо сулит погубление всего рода) он замер в ужасе. Иуда знает имя вины – предательство. Иуде известно о появлении необыкновенного человека. Ему ведомо и то, что "Он ждет к Себе другого… и такой должен прийти к Нему, измученный, нигде не находя себе утешения, готовый принять на себя последнюю и самую тяжкую вину, чтобы своим последним грехом переполнить грех и жертвою своею открыть Ему путь" (с. 168).

По мнению Волошина, в "Трагедии" нет главного: Тайной Вечери и предательства Иуды. "Ваш Иуда… это Эдип, а не Иуда". Волошин недоволен тем, что предательство Иуды не нашло в "Трагедии", как он думает, "своего подготовления или оправдания".[13] Оппонент не заметил важных для Ремизова параллелей; Иуда-Эдип-Адам. Сад Сибореи и Симона – рай. Сиборея срывает золотое яблоко – знак первородного греха человечества. Иуда-Эдип несет на себе этот грех и увеличивает его убийством отца и женитьбой на матери (как Адам, он срывает золотые заповедные яблоки, не подозревая о роковом значении этого события). В "Трагедии" множество предметных и природных символов: гробик, в котором путешествует новорожденный Иуда, морская стихия, с которой он дважды вступает в контакт, гроза, к которой он готовится с приходом Иисуса, др. Их назначение приуготовить Иуду к принятию вины как

[13] Волошин М. А. Письмо к А. М. Ремизову от 19 янв. 1909 г. Цитирую по: Гречишкин С. С., Лавров А. В. М. Волошин и А. Ремизов, с. 103.

искупления и наказания. Последняя правка текста "Трагедии", сделанная Ремизовым на томе сиринского собрания сочинений, мотив трагической вины усиливает, тем указывая на его главенство. Драматург ввел в финал образы трех судиц: их руки распростерты крестообразно, а сами они, "как отдаленный окликающий голос" повторяют слова вещего предсказания крылатого юноши: "Горе его душе и над горями горе и над бедой беда – лучше бы было да ему на свет не родиться!" [14]

Трагедия вины, созданная Ремизовым, может быть дополнительно определена как "лирическая трагедия". О появлении нового жанра в литературе оповестил Г. Чулков. По утверждению критика, он требует раскрытия до конца страдания героя и религиозного оправдания трагического события. Герой лирической трагедии "переживает *мировую* трагедию"; катарсис носит в ней "не эстетический, но *религиозный* характер".[15] Хотя Чулков не применил этот термин к "Трагедии" Ремизова, думается, что сам факт следования его статьи в "Золотом Руно" сразу за "Трагедией" Ремизова, удачно совпал с ее жанровой семантикой.

Фон сюжетного развития повести Андреева "Иуда Искариот и другие" образует история служения Христа, Его предания, пропятия и вознесения. Писатель проблематизирует комплекс нравственно-психологических вопросов под историческим и метаисторическим, философским углом зрения, касается их как религиозной тайны. Сюжетные "узлы" подчинены теме предательства как некой земной субстанции. Андреев монтирует умело отобранные дискретные черты, детали образов и ситуаций. Они наличествуют в четвероевангелии, давно стали предметом обсуждения и истолкования священнослужителей и людей искусства, обративших на них внимание в виду их бо́льшей или меньшей непроясненности. Наконец, Андреев вырабатывает оригинальную трактовку образа и поступка "вечного" Иуды, исходя из собственных общефилософских и художественных представлений.

Ритм образа Иуды и "других" зависит от едва намеченных в повести двух фаз служения Иисуса. Первая связана с Его попыткой укрепить веру народа, вдохнуть в нее новую силу средствами убеждения и личного примера, совершения чудес, через которые уверовавшие могли бы узреть образцы вечной жизни. Вторая фаза принадлежит последнему периоду земного служения Христа, когда Он, уверившись в недостаточности убеждения и личного примера, решается стать на путь приведения людей

[14] Ремизов А. М. Сочинения. Том восьмой, с. 183-184 // РО ИРЛИ. 256-1-71.

[15] Чулков Г. И. О лирической трагедии // Золотое руно 1909. № 11/12, с. 53-54.

к вере через Свое пропятие, земную гибель, воскресение и преображение в небесное. Обе фазы служения Иисуса подчинены Его предназначению: “не отменить Ветхий Завет, но исполнить его”.

Для Андреева Иуда – полное и противоречивое воплощение человеческих достоинств и недостатков. Образ Иуды проецируется на весь иудейский народ, на всех современников (в первую очередь римлян), а затем – в их лице – на все человечество. Сочиняя текст, Андреев строго следует реалиям христианской истории, опираясь не только на свою интуицию или художественное воображение, но на Библию и десятки богословских источников. В их числе – что характерно для экзотеризма Андреева – пособия для учебных заведений и народного чтения. Поэтому, если те, к кому они адресованы, в детстве или в зрелости их читали, понимание повести Андреева облегчено.

В целях подтверждения сказанного обратимся к некоторым из них. В объяснениях Нового Завета, написанного отцом Гр. Лаврентьевым по рисункам Юлиуса Шнора (“Новый завет в картинках”. СПб. 1862), формулы Нового Завета всякий раз выводятся из пророчеств Ветхого. Так, к рисунку № 46 (“Умовение ног”) читаем объяснение: “...и вы чисты но не все... не о всех вас говорю: избранные из вас Мне известны, но между ними есть такой, над коим *сбудется Писание*: “ядущий со Мною хлеб, поднял на Меня пяту свою” (Пс. 40, 10).

К рисунку № 47 (“Тайная Вечеря”): “Один из вас, сидящих здесь со Мною, предаст Меня! Впрочем, Сын Человеческий отходит, *как писано о Нем в пророчествах.* Но горе тому человеку, который предаст Его, лучше бы и не родиться ему”.

К рисунку № 48 (“Предательство Иисуса Христа Иудою”): “*Господь исполнил сказанное прежде*: “из всех которых Ты дал Мне, не погиб ни один у кроме сына погибели!” Если бы Иисус захотел, распятия бы не было, Отец послал бы на защиту Его “более, чем двенадцать легионов ангелов”. “*Но как же сбудется тогда все сказанное обо Мне в Писании? ужели не пить Мне чаши, которую дает Мне Отец?”*

К рисунку № 54 (“Смерть Иуды Искариотского”): подробно рассказывается история предательства, раскаяния, отчаяния, самоубийства Иуды и присовокупляется: “Так исполнилось пророчество Иеремии, который говорил: “И я взял 30 сребреников, цену оцененного, которого оценили сыны Израилевы, а они дали их за землю горшечника, как это мне открыл Господь!” (Зах, 11, 12-13). В повести Андреева также присутствуют вкрапления идей Ветхого Завета. Одна из их функций – внедрить идею рока как высшего предопределения, данного Господом, тяготеющего над жизнью и смертью человека, властного над Иисусом, как и над Иудой.

Тексты ряда источников отражаются в повести, как в зеркале, а она помогает им засверкать живой жизнью. Одним из показательных примеров может служить гимназический учебник протоиерея Петра Алексеевича Смирнова. Значительная часть первой главы повести посвящена загадке призвания Иуды, "человека очень дурной славы",[16] Иисусом в Свои ученики. Андреев предлагает преднамеренный ответ полуразгадку: "С тем духом светлого противоречия, который неудержимо влек Его к отверженным и нелюбимым, Он решительно принял Иуду и включил его в круг избранных..." (с. 211).

Протоиерей Смирнов посвящает разгадке избрания несколько параграфов учебника. § 25. "Призвание Левия": *"Я пришел призвать не праведников, а грешников к покаянию"*.[17] § 29. "Избрание двенадцати апостолов": Иисус призвал учеников с целью *"исполнить Предание"*, *"призвать к покаянию"* и только затем "посылать на проповедь" (с. 42) § 36. "Притча о семени и плевелах"; она посвящена объяснению происхождения зла на земле. Виновник зла – диавол. Он сеет зло, "когда люди беспечны или невнимательны". *"Господь терпит людей, в коих посеяно зло в надежде на исправление"* (с. 52).

Андреев строит повесть как цепь "вразумлений" Иисусом Иуды. В случае кражи овцы, воровства денег общины, домогательства первенства в бросании камней, многое другое, Он тщетно ждет ответных – понимающих – поступков.

Смирнов часто касается вопроса о том, как трудно, не сразу, не до конца понимали Иисуса его ученики, тех, кого Андреев назвал: "другие". § 45. "Беседа Иисуса о таинстве причащения". Услыхав о причастии плотью и кровью Христа, многие из учеников *"соблазнились о Нем*, а некоторые *совсем отошли"*. Апостолы во главе с Петром "поспешили изъявить Господу свою любовь и преданность", заявили о Нем как о "Сыне Бога живого", но в сущности были еще далеки от понимания Им сказанного. Доказательство тому – трехкратное отречение Петра и то, что остальные "разбежались" (с. 64).

Вопрос о "других" в повести Андреева принципиально важный. К "другим" Андреев причислил и апостолов, и народ, и первосвященников, и римлян (Пилата, воинов). Что-то похожее писатель мог узнать на гимназической скамье: § 47. "Исповедание Петра". Иисус: "За кого люди при-

[16] Андреев Л. Н. Собрание сочінений в шести томах. Т. 2. М. 1990, с. 210. Далее текст повести цитируется по этому изданию с указанием после цитаты.

[17] О. Смирнов П. А. Священная история Нового Завета в объеме гимназического курса. Изд. 4-ое. СПб. 1887 (с 1849 до 1916 г. вышло 26 изданий). Далее отсылки в тексте после цитаты.

нимают Меня?" Петр: "За Иоанна Крестителя, Илию, Иеремию, других пророков". Иисус: "А вы?" Петр: "За Сына Бога живого". Иисус тогда рассказывает ему и другим апостолам о Своем приблизившемся распятии и воскресении, а они захотели стать на Его защиту (Петр). Иисус реагирует остро, с возмущением и отчаянием, говоря: "Отойди от Меня сатана!" (Злой советник, не мешай осуществиться Моему пути). Иуда же вроде бы и помог пропятию, но через предательство, вроде бы и выполнил пророчество, но через страшный, непрощаемый грех (с. 65–66). – Ни народ ("люди"), ни апостолы (сам Петр), ни тем более Иуда – никто не проникся духом учения Иисуса Христа, никто Его не "узнал".

Смирнов часто останавливается на тех главах Евангелия, в которых Иисус объясняет суть Своего учения – любви и смирения, в первую очередь. Возьмем § 51. "Наставление о смирении и незлобии". Смирнов приводит ряд примеров из наставлений Иисуса, который не велит состязаться о местах, стремиться быть лучшим, первым, бо́льшим, самым приближенным к Христу по положению. Он цитирует: "Кто больше в Царствии Небесном? – Если хочешь быть первым, будь последним и всем слугою" (с. 70).

Андреев трижды обыгрывает этот мотив: в сцене метания камней, в споре Иуды с Петром и Иоанном о том, кто ближе всех ко Христу и в заключительной сцене самоубийства Иуды, когда он "уходит" к распятому Христу, чтобы быть с Ним рядом, в отличие от "других" – "предателей". В центре всех трех обыгрываний – Иуда.

Помимо о. Смирнова немало служителей церкви касалось вопроса о "других". Убедительную проповедническую книгу оставил архимандрит Нафанаил, ректор Тверской семинарии. Он выстроил пирамиду из "предателей" Иисуса. По его логике, первое место среди "других" уготовано "подкупленному ученику" Иуде. И хотя смерть Иисуса предопределена Господом, но "страшно сделаться распинателем невинного", "лучше бы таким людям не родиться...".[18] Во-вторых, "это вожди, судии, учители еврейского народа". Автор ставит им в вину "личину образования и праведности", "поверхностное понимание закона", укоряет их "в хищениях, лукавствах, беззакониях". "Из страха за свои места" они решились на "нечестивый допрос и беззаконный приговор" (с. 3-5). На третье место среди "других" архимандрит поставил прокуратора Пилата: "...вопреки убеждению и желанию своему, Пилат делается из защитника Христова Его гонителем и распинателем" (с. 7). Четвертое место архимандрит отводит "народу, наущенному клеветою и злобою" (с. 8). Предпоследнее пя-

[18] Нафанаил, архимандрит. Распинатели Христовы. Орел 1865, с. 2. Далее отсылки в тексте после цитаты.

тое место Нафанаилом закреплено за апостолами: любящий Иоанн, верующий Петр, терпеливый Иаков, другие – каждый – в страхе думали, что они не далеки от опасности предать Христа и спешили узнать от Господа: "не аз ли, Господи, Твой предатель?.." (с. 12).

От толкования Евангелия архимандрит Нафанаил переходит к проповеди, в которой называет шестой, последний, гипотетический разряд "других" – каждого молящегося: "...нам надобно испытать себя и спросить: не *мы* ли Твои предатели, гонители и враги? [...] Нет ли у нас качеств и действий распинателей Христовых?" (с. 13).

О. Смирнов, епископ Михаил, епископ Алексий[19] – подробно пишут о символическом смысле притчи и бесплодной смоковнице. По Смирнову, верующий – "древо плода и жизни"; не верующие – грешные. Господь долго ждет от них покаяния, они упорствуют, Он "пресекает их, как сухие бесплодные деревья, и осуждает на вечную погибель" (с. 99-100). По рассуждению епископа Михаила, притча об иссохшей смоковнице имеет – переносно – непосредственное отношение к судьбе иудейского народа, который "имел вид религиозности, держался обрядов и преданий религиозных", но веры Христовой не имел.[20]

Андреев перенес символическое значение образа иссохшей смоковницы, равного иудейскому неуверовавшему в Христа народу, на образ Иуды как представительную часть этого народа. Иуду как бесплодную смоковницу собирался порубить секирою Иисус, когда увидел невозможность повернуть его в сторону религии любви и терпения. Этот момент в повести – ее кульминация. Иуда не в силах уверовать в Христа-Бога, любя Его как человека. Накапливавшаяся трагедия непонимания перерастает в трагедию-предательство.

Как и о. Смирнов, Андреев проводит Иуду через несколько этапов "вразумления". Он не оставляет его уже предавшего. Андреев последовательно выстраивает параллель равных – Иисуса и Иуды: оба "хорошего роста", большой силы ума, чувства, таланта, они – две половины одного умопостигаемого целого. Свет и тьма, прекрасное и безобразное, добро и зло, небесное (идеальное, совершенное) и земное (греховное, страдающее), они неразлучны в веках. Оба жаждут синтеза: Иисус – через всеобщее преображение в небесный свет (в жизнь вечную); Иуда – через гармоническое сосуществование. Андреев-художник повторил эту концепцию в пастели "Цари Иудейские", где под одним терновым венцом в немом согласии, как братья, расположились головы Иисуса и Иуды. Так

[19] Алексий, епископ, ректор духовной Академии. Бесплодная смоковница. Казань 1904.

[20] Михаил, епископ. Над Евангелием. Полтава 1911, с. 108.

же оканчивается и повесть: Иуда, покинув землю и "других" (предателей), уходит за Иисусом в смерть, чтобы с Ним вернуться на землю – один – царем земли, другой – неба ("цари иудейские").

Три концепции вечного образа Иуды крайне непохожи друг на друга. Одна – Волошина – "гностическая", эзотерическая, о тайном подвиге предательства; другая – Ремизова – о трагедии метафизической вины преступления, тяготеющей над человеческим родом; третья – Андреева – о трагедии вечного (также метафизического) непонимания, раскалывающей мир неразрешимых противоречий на две противоборствующие части – идеальную и "реальную". М. Волошин писал как-то Ремизову о невозможности для себя принять его отношение к Иуде-Эдипу; о невозможности принять земного Иуду Андреева он писал в статье "Некто в сером". От трех несовпадений и несогласий выиграла литература, в ней, говоря словами протоиерея Владимира Сорокина, живет "полыхание страстей как следы поисков путей истины" (Наука и религия 1990. № 8, с. 18).

# "РИТМИЧЕСКОЕ СОПРИКОСНОВЕНИЕ ИСКУССТВ" : ТВОРЧЕСКАЯ ИСТОРИЯ СОЗДАНИЯ ЦИКЛА ПЬЕС "РУСАЛИЯ"

*Кит Трибл*

Остерегаясь эпического начала, Ремизов писал: "В основе я лирик, и все лирическое идет к театру".[1] Со времени ссылки, когда появились его первые театральные манифесты,[2] мысль о занятии театром всю жизнь не покидала Ремизова. Однако, постановка "Бесовского действа" в 1908 г. вызвала больше скандала, чем похвал, "Иуду" запретила цензура, а "Святого Георгия", не смотря на прекрасную музыку В. А. Сенилова, не ставили.

Ремизов хотел утвердить на сцене новый жанр – русалии. Идея жанра родилась под влиянием дягилевского балета. Если верить Франку Кермоду, то Русский балет убедительнее "Тристана" или "Парсифаля" воплотил вагнеровское слияние искусств. При первых выступлениях дягилевской труппы французы во главе с Анри Геоном восклицали: "мечта Мал-

[1] Ремизов Алексей. Огонь вещей. Пляшущий демон. Встречи. М. 1989, с. 305. О Ремизове-драматурге писали: Лунц Лев. Театр Ремизова // Жизнь искусства 1920. № 343. 15 янв., с. 2; Lampl Horst. Aleksei Remizov's Beitrag zum russischen Theater // Wiener Slawisches Jahrbuch 1972. Bd. 17, pp. 136-183; Клягина Марина. На театре чорт у места // Театральная жизнь 1988. № 18, с. 28-29; Дубнова Е. Я. А. М. Ремизов в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской // Памятники культуры. Новые Открытия. Ежегодник 1992. М. 1993, с. 87-104; Герасимов Ю. К. Театр Алексея Ремизова // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. Ред. Грачева А. М. СПб. 1994, с. 178-192.

[2] Родэ Альберт. Гауптман и Ницше. К объяснению "Потонувшего колокола". Перевод с немецкого Вс. Мейерхольда и А. Ремизова. М. 1902; Ремизов Алексей. Товарищество новой драмы. Письмо из Херсона // Весы 1904. № 4, с. 36-39; Ремизов Алексей. Театр-студия // Наша Жизнь 1905. № 278. 22 сент.

ларме реализируется".[3] После премьеры "Полуденного отдыха фавна" имена и Малларме и Дягилева были на устах у всех, хотя В. Нижинский, создавая балет, не знал французской поэмы. Интересно, что русские критики относились к балетам Дягилева-Фокина несколько иначе.

В 20-е годы в новом французском журнале "La Revue musicale" особое внимание уделялось русской музыкальной культуре; в качестве критиков там выступали Борис Шлецер,[4] Сергей Кусевицкий, Юлия Сазонова и Андрей Левинсон. Осенью 1923 г. (время прибытия Ремизова в Париж) Левинсон поместил в журнале статью "Стефан Малларме, метафизик балета", которая, я полагаю, имела большое значение в развитии взглядов Ремизова на балет. В своей статье А. Левинсон развивает концепцию Малларме о языковой природе танца: балет потому "превосходная театральная форма поэзии", что он является "иероглифом".[5] Танец это "письменность", котрую надо "читать", "идеограмма" для расшифровки, балетные па являются "криптограммой", способной выражать экстаз, "для которого нет слов", "алфавит невыразимого". Левинсон напоминает нам, что по Малларме "танцовщица это не женщина, которая пляшет...", а, скорее, женщина, которая "внушает телесным языком то, что иначе требовало бы целых абзацев диалогов и описаний в прозе". Балет для Малларме это "поэма, освобожденная от всяких инструментов пишущего".[6] Идеальную танцовщицу Малларме можно уподобить тому, что структуралисты называют "l'écrivain écrivant", то есть писатель в процессе создания своего произведения. Как только танцовщица заканчивает свои па, балетное произведение закончено, поэма написана, но пока танцовщица в движении – поэма пишется. Танец это "внедискурсивная" речь, в которой отменяется разлад между образом и речью, то расслоение

[3] Kermode Frank. Poet and Dancer before Diaghilev // Modem Essays. London 1971, p. 11.

[4] Упоминание о нем см. в кн.: Ремизов Алексей. Огонь вещей... , с. 418. Далее цитаты из этого издания приводятся в тексте.

[5] Levinson André. Stéphane Mallarmé. Métaphysicien du Ballet // La Revue Musicale 1923. 5 année. № 1. 1 nov., pp. 21-33. Ср. также его же: The Idea of the Dance: From Aristotle to Mallarmé // André Levinson on Dance. Writings from Paris in the Twenties. Hannover 1991, p. 81 (статья была впервые опубликована в 1927 г.). К этому времени творчество Малларме уже давно было знакомо Левинсону, который в качестве профессора французской литературы в Петербургском университете с 1913 г. переводил Малларме на русский язык. См. Summer Susan Cook. Introduction // Levinson André. Ballet Old and New. New York 1982, p. X.

[6] Levinson André. Stéphane Mallarmé. Métaphysicien du Ballet, pp. 22-25.

чувствительности (*dissociation of sensibility*), о котором говорил еще молодой Элиот. Не потому ли подзаголовок к "Пляшущему демону" звучит так – "Танец и слово"?

Не пишущая машинка, а "воронье перо" содержит "память о прошлом", о забытом, в том числе о русалии. Для Ремизова, как и для Малларме, танцовщица – каллиграфическая метафора, живое воплощение писательского идеала. Нечто подобное Ремизов усматривает в искусстве средневековых писцов, в их умении "подрисовать глаза и уши в геометрические фигуры" (274). Дальнейшая судьба ремизовских русалий тесно связана с графическими узорами, с расположением печатных слов на бумаге.

Возвращаясь к статье Левинсона заметим, что, по его мнению, русские балеты забыли алфавит, забыли, что красноречие танцовщицы заключается не в жестах, а в балетных па. Левинсон упрекает и Фокина и Дягилева в том, что они "уничтожили очертание иероглифа, заменяя его драматической эмоцией".[7] Как когда-то Малларме упрекал Вагнера в изгнании балета из его "синтетического произведения искусства", в порабощении музыки драмой, так Левинсон не принимает порабощенность современного балета художниками: хореография Фокина слаба тем, что ее преобладающая живописность противоречит динамическому существу драмы.[8] Следующие слова Ремизова написаны не без влияния Левинсона: "Слово – музыка – живопись – танец, это "единое и многое", и у всякого свой ритм, своя мера... Никакого слияния искусств. Разве ритмическое соприкосновение. Потому что материал и средства выражения у каждого свое и разное" (233).

Преодоление театральных идей Дягилева-Фокина становится пожизненной задачей Сергея Лифаря. В "Манифесте хореографа" Лифарь бросает вызов в адрес русского балета Дягилева, где музыка порабощала танец, превратившийся в пантомиму.[9] Он отрицает так называемый вагнеровский синтез, в котором роль музыки сведена к иллюстрированию драмы (10). Балет не должен быть иллюстрацией другого вида искусства и рабом живописи (30). Каждый вид искусства должен сохранять свою сущность, а не сливаться в одно целое, потому что "коллективное творчество давит свободно-личное увлечение творца" (17). Балетному искус-

[7] Levinson André. Stéphane Mallarmé. Métaphysicien du Ballet, p. 26

[8] Левинсон Андрей. О новом балете //Аполлон 1911. № 3, с. 21-22.

[9] Lifar Serge. Le Manifeste du Chorégraphe. Paris, 1935, pp. 11-12. За год до публикации манифеста, Левинсон опубликовал первую биографию Лифаря.

ству надо выявлять свою автономность, потому что оно "ритмично по своему существу и достаточно в себе, музыка не является его обязательной опорой". В этих словах Лифаря заключается зерно "Пляшущего демона". Очерчивая программу будущего балета "Икар". Лифарь замечает, что "танцевать можно и под аккомпанемент барабана, кастаньет или рукоплескания".[10]

Постановкой "Икара" Лифарь доказал истинность своего манифеста. Сначала была создана хореография, а потом композитор Онеггер, на основе ритмических записей Лифаря, сочинил партитуру для одних ударных инструментов. Описывая в "Пляшущем демоне" восторженное восприятие нового балета. Ремизов не случайно называет Сергея Лифаря "вторым Дюпором", танцевальное зрелище Лифаря он называет "русалиями – на парижский глаз" (248). Не воспоминанием ли об этом балете навеяны следующие слова в первой главе "Пляшущего демона": "Танец без музыки – зловеще и сокровенно, чего по-настоящему и смотреть-то не полагается". Ремизов часто относит эпитет "зловещий" к Лифарю,[11] демону, плясавшему перед нацистами во время войны, соединявшимся в воображении писателя с Алазионом – чертом, побуждающем киевлян к русальному плясу (238).

В "Пляшущем демоне" немало мотивов навеяно чтением Левинсона и Лифаря. О многолетнем желании Ремизова увидеть сценическое воплощение своих русалий свидетельствует письмо от композитора Николая Черепнина.

Париж, 17. 4. 40

А. М. Ремизову

Искренне уважаемый и дорогой Алексей Михайлович,

Позвольте мне от души поблагодарить Вас от имени Совета и от себя лично, за полученную мною Вашу интереснейшую рукопись.

Мы будем бережно хранить ее в нашем архиве и с любовью ею зачитываться. Этим конечно и ограничиваются все наши права по отношению к этому Вашему произведению, т. к. всевозможные виды прав, вытекающих из этого Вашего создания, полностью и всецело принадлежат Вам одному.

Мы будем показывать Вашу "Русалию" нашим композиторам, и если бы кто из них пожелал бы использовать ее музыкально, то мы не преминем

[10] Lifar Serge. Le Manifeste du Choregraphe, p. 24. Мне кажется, что хотя в манифесте "Икар" не упоминается, но все-таки подразумевается.

[11] Ремизов вел многолетнюю переписку с Сергеем Лифарем и его братом Леонидом Михайловичем, посылавшими писателю продукты и навещавшими его.

> послать его к Вам для личных переговоров и для заключения с Вами соответствующего договора.
>
> Мне лично представляется, что балетным организациям сегодняшнего дня трудно будет поднять столь грандиозный, грандартный сюжет, осколок большой и пышной театральной эпохи, но я вполне уверен, что синематографические предприятия могли-бы чрезвычайно заинтересоваться таким богатым и свежим сюжетом и могли-бы, по состоянию их технических средств, его достойно выполнить.
>
> Предисловие к "Русалии", как только мы его все перечтем, сейчас же Вам вышлем.[12]

Не было никакого "введения" к русалиям Ремизова, но первая глава "Пляшущего демона" так и называется "Русалия". По-видимому, Ремизов дал Черепнину неопубликованный ранний вариант этой главы в качестве "введения" к своим русалиям. Это доказывает, что "Пляшущий демон" начат был в качестве введения к несостоявшейся постановке "Алалея и Лейлы" в новом музыкальном воплощении на французской балетной сцене. Из письма Черепнина ясно, что какой-то вариант первой главы "Пляшущего демона" уже был готов в 1940 г., за девять лет до его появления в книге.

В свете этих рассуждений Ремизова хочется обратить внимание на историю создания цикла танцевальных пьес "Русалия". Импульсом к созданию нового балетного жанра русалий послужил успех Дягилевского балета.[13] "При обсуждении постановки "Жар птицы" – пишет Ремизов, – я показал всю мою "Посолонь" с лешими, травяниками и водыльниками" (412). В своем балетном либретто для "Жар птицы" Фокин использовал несколько мотивов из ремизовских рассказов.[14] По просьбе Фокина

[12] Архив А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Центр русской культуры при Амхерстском Колледже (Массачусетс). Ящик 8, папка 1, с. 152.

[13] Сергей Дягилев и русское искусство. Ред. Зильберштейн И. С. и Самков В. А. М. 1982. Т. 2, с. 109. См. также: *Михайлов М.* Анатолий Константинович Лядов: Очерк жизни и творчества. Л. 1961, с. 137, 184, 190, 203.

[14] Фокин М. Против течения. Воспоминания балетмейстера. Статьи, письма. Л.-М. 1962, с. 579. О создании "Жар-птицы" Бенуа пишет: "Очень зажегся нашей мыслью и превосходный наш писатель, великий знаток всего исконно-русского и вместе с тем, величайший чудак А. М. Ремизов, обладавший даром создавать вокруг себя сказочное настроение". Бенуа считает незначительным вопрос о том, существовали ли когда-либо Ремизовские домовые, даже в народном воображении, потому что – и это самое важное – Фокин верил в них. См.: Бенуа Александр. Мои воспоминания: Книги четвертая, пятая. М. 1990, с. 508-509.

Ремизов впоследствии написал несколько балетных сценариев, а в 1916 г. по либретто Ремизова Мясиным была поставлена "Кикимора".[15] На полях неизданной рукописи либретто рукой Ремизова проставлены цифры указывающие на соответствующие места из музыки Лядова.[16]

В 1910 г., вслед за "Жар-Птицей", Ремизов начал писать новую драму "Алалей и Лейла" на основе последней части ("К море-океану") своего собрания рассказов "Посолонь". Ремизов уговорил Лядова написать музыку к этой русалии, которая тогда называлась просто "Лейла". Получив гонорар от М. И. Терещенко за либретто, Ремизов подписал контракт на постановку русалии в Мариинском театре. Он просил Головина написать декорации, а Мейерхольда быть режиссером-постановщиком. В 1914 г. Лядов скончался, оставив среди бумаг тетрадь только в шесть страниц, названную "Всякая чертовщина для балета "Лейла".[17] Впоследствии Ремизов считал, что осуществление балета не состоялось только потому, что Терещенко не принадлежал к господствующей группе Дягилева, которая влияла на жизнь театрального мира в целом: "Терещенко "иностранец" не знал наших обычаев и задумал обойти необходимое: Дягилев-Бенуа" (412).

Никогда не публиковавшееся либретто "Лейлы" с многочисленными поправками и добавками, сделанными рукой Ремизова, занимает семьдесят шесть машинописных страниц.[18] Постепенно Ремизов убрал целый ряд действующих лиц: Котофея Котофеича (из "Посолони"), Ауку, Кикимору и два десятка леших. Замысел ввести Лесавку в "Корочуново Царство" пришел Ремизову в голову только потом: в рукописи сначала написано "Наречница", потом вычеркнуто. Чтобы драматизировать повествование, многие описания в первой версии заменены диалогами, и особое внимание уделялось ритму; в окончательной версии ритм более упорядочен, как правило, стремится к трехстопным строкам. Усовершенствование ритмической структуры заключалось, в частности, и в том, что Ремизов вводит эллипсисы, благодаря чему стала явственней плясовая сущность драмы и драматическая сущность пляски.

Ритмико-пластические искания Ремизова выражали дух времени. Вспомним, что "Роза и крест" Александра Блока, между прочим, также

[15] Garafola Lynn. Diaghilev's Ballets Russes. New York 1989, p. 406.

[16] Архив А. Ремизова. Ящик 12, папка 12 (1919-1921), с. 1-3.

[17] Трибл Кит Оуэн. "Алалей и Лейла": Неосуществленный балет русалия Алексея Ремизова и Анатолия Лядова // Pro Musica [SPb] 1995. № 2-3, р. 14.

[18] Ремизов А. М. Лейла. В 4-х актах с прологом и эпилогом // РГАЛИ, ф. 420, оп. 3, ед. хр. 5.

заказанная Терещенко для "Сирина", сначала задумывалась как балет, потом как опера, и наконец стала драмой. Вспомним о новаторских идеях Мейерхольда, для которого пластическое начало могло растворить в себе слово. И Блок и Мейерхольд принимали участие в обсуждениях намечающейся постановки "прекрасного балета" Ремизова.[19]

В октябре 1910 г. Мейерхольд набросал следующий режиссерский план балета "Лейла":

Картина 1. Корочуново царство } Танец Ветряника
Танец Бури, Вьюги, Метели
Дед Корочун
Танцы пробуждающихся снежниц,
поморозниц, ветрянниц, люти, и нел[юди]
Появление Алалея и Лейлы
Появление ""Наречницы". Спор Корочуна и Нар[ечницы].
Уход деда.

(перемена) Интермеццо. Чистая перемена (персидская)
– переход к ночи звездной
Алалей и Лейла подошли к избушке

Картина 2. Баба-Яга – именинница
а. избушка
б. масляница
в. избушка, баня

антракт

Картина 3. Гребень, полотенце, огниво. М. Вечер.
а. леса (гребень) } игра бегущих и догоняющих
б. река(полотенце)
игра Епиф[ания] и Арт[ема]
в. гора горевш[ая]
квартет и Епиф.[аний], Арт.[ем]
Алалей и Лейла (пантомима)

Картина 4. Название
Последняя тропинка или Веснянка?
Радуница
Лунная ночь. Весна.
а. Епиф[аний] и Артем играют на свирелях

[19] Блок А. А. Дневник. М. 1989, с. 124.

Медвежья колыбельная песнь
б. Танцы древесниц

Эпилог.[20]

В этом раннем режиссерском плане, который публикуется здесь впервые, часты указания на танцы, игры и пантомиму, что свидетельствует о преобладающем кинетическом начале русалии.[21]

После смерти Лядова М. М. Фокин писал Ремизову:

> Многоуважаемый Алексей Михайлович! 10 мая, 1915 г.
>
> Если Вы еще не отдали кому-нибудь из композиторов Ваш балет "Лейла и Алалей" и тот дивный сюжет еще свободен, то не захотите ли Вы познакомить с ним Максимилиана Осиповича Штейнберга. Вы вероятно знаете его как композитора? Он обратился ко мне за сюжетом. Я же думаю, что прежде всего должна быть написана музыка к Вашему либретто и Макс[имилиан] Штейнберг мне кажется композитором подходящим для такой вещи.
>
> Если Вы ничего не имеете против моего предложения и захотите познакомиться с г. Штейнбергом, то сообщите мне, где и когда Вам удобно с ним встретиться.
>
> Искренне уважающий
> Вас
> М. Фокин[22]

Надо сказать, что М. О. Штейнберг[23] был учеником Лядова и зятем Римского-Корсакова, сочинившим музыку к балету Фокина "Мидас" (1914 г.).[24] Проблема заключалась в том, что Ремизов еще был связан контрактом с Терещенко и с Императорскими театрами. 12 июня 1916 г. Фокин опять пишет Ремизову: "Если сюжет бал[ета] "Лейла" Вы без согласия Терещенко не можете дать Штейнбергу, то может быть Вы бы дали другое либретто из русских сказок?".[25]

[20] Лейла. Схема либретто балета А. К. Лядова на сюжет А. М. Ремизова // РГАЛИ, ф. 998, оп.1, ед. хр. 757, л. 1.

[21] В этом режиссерском плане русалии мы встречаем Епифания и Артема, которых нет в либретто Ремизова ("Лейла").

[22] РО ИРЛИ, ф. 256, оп. 3, № 221, л. 1-2.

[23] О композиторе имеется небольшая монография: Римский-Корсаков А. Максимилиан Штейнберг. М. 1928. См. также: Ho Allan, Feofanov Dmitry. Biographical Dictionary of Russian/Soviet Composers. New York 1989, pp. 494-495.

[24] Garafola Lynn. Diaghilev's Ballets Russes, p. 405.

[25] РО ИРЛИ, ф. 256, оп. 3, № 221, л. 3-4.

Когда рухнули планы постановки русалии "Алалея", Ремизов написал русалию "Ясня" на основе тибетской легенды. Юрий Анненков вспоминает: "Ремизов обратился также к Сергею Прокофьеву, чтобы тот написал музыку... Наша работа объединяла нас не только днями, но и ночами. В особенности – Ремизова, Прокофьева и меня... Мы работали усердно и весело... Мне неизвестна также участь прокофьевской партитуры "Ясни".[26] Есть основания предполагать, что Анненков тут несколько искажает события.

В 1993 г. я обратился по этому поводу к известному специалисту по Прокофьеву И. В. Нестьеву, который ответил, что Прокофьев никогда ничего не выбрасывал. Если бы он делал какие-то наброски к драме "Ясня", то он бы использовал их в другом месте. По мнению Нестьева Прокофьев считал проект ремизовского балета старомодным. То обстоятельство, что в архиве Прокофьева в РГАЛИ нет набросков к русалии "Ясня" и что Прокофьев нигде не отзывался об этой русалии, подтверждает мнение Нестьева.

Музыку к русалии "Ясня" (1915-1916?) сочинил Александр Александрович Михайлов,[27] в 1915 г. окончивший курс по композиции в классе Штейнберга в С.-Петербургской консерватории. Музыка к "Ясне" была исполнена под управлением Александра Ильича Зилоти, "близко принима[вшего] к сердцу судьбу нашей русалии",[28] как говорил Ремизов. Очень может быть, что кандидатура Михайлова была предложена Штейнбергом, который по неизвестным причинам отказался писать музыку, когда к нему, по просьбе Фокина, обратился Ремизов.

28 апреля 1915 г. Зонов пишет Ремизову: "Как насчет новой пьесы? Камерный театр очень хочет ее иметь. Думаю, что с цензурой можно уладить".[29] К ноябрю 1915 г. Зонов уже ознакомился с новой пьесой, которая, по его словам, "могла быть событием в театральной жизни в силу тех ценностей, которые в ней".[30] Летом 1916 г. было решено, что Преображенская будет ставить балет в своем театре, который так никогда и

[26] Анненков Юрий. Дневник моих встреч. СПб. 1991. Т. 1, с. 206.

[27] 100 лет Ленинградской Консерватории: Исторический очерк. Л. 1962, с. 256. Михайлов преподавал общий курс фортепьяно в консерватории с 1926 г. по 1942 г., став доцентом в 1935 г.

[28] Среди печати. А. М. Ремизов о своей "Русалии" // Музыка 1915. № 217. 4 апр., с. 226.

[29] РО ИРЛИ, ф. 256, оп. 3, ед. хр. 82.

[30] Там же, л. 6.

не открылся. 20 августа Зонов сообщает Ремизову, что она приедет в Москву: "чтоб поговорить о планах работы, а также познакомиться с людьми, которых желательно пригласить в будущее учреждение... вдруг стало беспокойно, что, если к этому времени не будет экземпляра русалии. Пишу это письмо суетно просить Вас поскорее выслать, хотя бы в черновом виде".[31] Но уже 26 августа Зонов пытается пристроить "Ясню" в Камерный театр. К этому времени у Зонова на руках была музыка Михайлова к двум действиям.[32] Однако в конце сентября в Камерном "задержка... нелады... да и поставят ли еще – под большим сомнением".[33]

15-го октября 1916 г. было сообщено,[34] что балерина Ольга Осиповна Преображенская открывает "театр марионеток" в зале Тенишевского училища. 15-го октября читатели журнала "Зритель" были проинформированы о том, что в Петрограде Преображенская открывает "Театр Пантомимы".[35] Не обошлось без курьеза: 2-го ноября журнал "Театр" поместил сообщение, что 15-го октября (!) постановкой новой пьесы Ремизова открывается новый Театр пантомимы.[36] Видимо, сообщение было набрано до 15-го октября. Дело в том, что накануне генеральной репетиции и Ремизов, и Зонов, и помощник режиссера Кудрявцев были призваны на военную службу.[37] В результате театр так и не открылся и пьеса никогда не была поставлена. Однако, как замечает Зонов, репетиции дошли до стадии готовности к публичному представлению. "Весь подготовительный материал к постановке был уже детально разработан, как в режиссерском и монтировочном отношении, так и в музыкальном".[38] Более того, 9-го декабря 1916 г. пьеса читалась цензором, а 14-го января 1917 г. была дозволена к постановке.[39]

[31] Там же, л. 10.

[32] Там же, л. 18.

[33] Там же, л. 15.

[34] Новости // Зритель 1916. № 34. 15 октября, с. 6.

[35] Театр (Москва) 1916. № 1929. 2 нояб., с. 8.

[36] Петроград // Театральная газета (Москва) 1916. № 45. 6 ноября, с. 11.

[37] Фамилия помощника Зонова дана только в вырезке (под названием "Театр") из газеты от 3-го августа 1934 г. в Бахметьевском архиве. Колумбийский Университет, Нью-Йорк.

[38] Зонов А. П. Историческая справка (вместо предисловия) к пьесе Ремизова А. М. "Ясня". Автограф // РГАЛИ, ф. 420, оп. 3, ед. хр. 17, л. 1-3.

[39] Ремизов Алексей. "Ясня". Русалия. 3 действия. Машинопись. Гос. Театральная библиотека (СПб.). РО. № 3086.

На основе текста критики не могли понять как Ремизову представлялось сочетание пантомимы и диалога в рамках балета.[40] В своем введении к неопубликованной книге с текстом "Ясни" и эскизами Анненкова Зонов пишет: "Актер, музыкант и художник должны были быть органически спаяны с ходом развития драматической стороны спектакля. Каждый будучи свободным в своей области, принимал в расчет непрерывность линии действия, участвуя на каждой репетиции и внося свои замечания".[41] В терминологии Зонова обнаруживаются отголоски ремизовской теории "ритмического соприкосновения", "а не слияния" различных видов искусств. Далее Зонов пишет: "Не желая пользоваться шаблонными приемами балетной пантомимы, работа актеров состояла не в разборе музыки, предварительно заготовленной композитором, а по сценарию, намеченному режиссером, разрабатывалась драматическая сторона каждого момента и в согласии с индивидуальностью исполнителя, из его переживания сценического, рождались жест и поза".

Третья русалия была задумана Ремизовым в виде балета еще до смерти Лядова. В журнале "Маски" за 1912-1913 гг. появилась следующая заметка: "На сюжет из ремизовской "Посолони", под названием "Игра в Красочки", Герман Ловцкий написал балет".[42] Партитура для этого балета, законченная Ловцким в 1912 г., озаглавлена "Красочки. Симфоническая пантомима для оркестра. Текст Алексея Ремизова".[43] Либретто, вписанное в партитуру рукой Ловцкого, является самим ранним вариантом русалии, впервые опубликованной лишь в 1922 г.[44]

Около 1912 г. певец Мариинского театра Александр Михайлович Давыдов писал балетмейстеру М. М. Фокину следующее: "Милостивый Михаил Михайлович! Податель Герман Леонидович Ловцкий, талантливый композитор, написавший балет, который для вас годен. Очень прошу Вас, если возможно оказать ему свое содействие за что заранее благодарю и крепко жму вашу руку. Ваш А. Давыдов".[45]

[40] Lampl Horst. Aleksej Remizov's Beitrag zum russischen Theater, p. 175.

[41] Зонов А. П. Историческая справка... // РГАЛИ, ф. 420, о. 3, ед. хр. 17, л. 1-3.

[42] Новые балеты // Маски 1912-1913. № 4, с. 108.

[43] Ловцкий Герман Леонидович. "Красочки": Симфоническая пантомима для оркестра // РГАЛИ, ф. 2730, оп. 1, ед. хр. 4. См. о нем: Бернандт Г. Б., Ямпольский И. М. Кто писал о музыке. М. 1974. Том 2, с. 155-156.

[44] Ремизов Алексей. Гори-цвет. Весенняя русалия // Московский альманах (Берлин) 1922, с. 125-135.

[45] РГАЛИ, ф. 2730, оп. 1, ед. хр. 26, л. 1-2. Недатированное письмо написано на визитной карточке Давыдова. На обороте визитки напечатано: "Александр Ми-

По всей вероятности в этом письме речь идет о балете “Красочки”. Ответ Фокина нам неизвестен; балет поставлен не был.

В течение 1918 г. в театральном отделе Наркомпроса неоднократно обсуждалась возможность постановки пьесы Ремизова “Красочки”. К примеру, 28 апреля 1918 г. от имени Бюро Детского Театра и Детских Празднеств Н. Н. Мироносицкий просил дать отзыв о пьесе Ремизова “Красочки”. Ремизов пишет Мейерхольду 28 мая 1918 г.: “посылаю Ольге Давидовне русалию “Красочки”. Эта русалия и для детей и для взрослых, для музыканта, для режиссера, для балетмейстера, для художника, для всех. Тут свои слова. Если найдете, что можно осуществить – разыграть эту русалию, прошу Вас, поговорить о гонораре авторском. Я думаю так: за передачу театру – 500 рублей, за постановку особо, оставляя мне право напечатать русалию, где хочу”.[46]

В конце мая 1918 г. состоялось заседание совета Детского театра. Вот выписка из протокола:

> Прочтена русалия Ремизова “Красочки”. Мироносицкий называет “Красочки” поэтической программой к будущему музыкальному произведению. Мейерхольд находя в миниатюре Ремизова большие поэтические достоинства, полагает, что [нрзб.] является произведением, предназначенным для сцены. “Красочки” требует двух композиторов: композитор для сцены, т. е. режиссера, и композитор для музыки. Совет присоединяется к мнению В. Э. Мейерхольда. 5/25, 1918.[47]

На заседании Театрального общества Наркомпроса 24 ноября 1919 г. Г. М. Паскар предложила проект создания детского театра, в репертуар которого была включена русалия Ремизова “Красочки”. В феврале 1920 г. А. В. Луначарский был назначен председателем директории открывшегося в Москве 29 июня 1920 г. театра, а Паскар назначена художественным руководителем.[48] Премьера ремизовского спектакля состоялась 13 ноября, 1921 г.,[49] т. е. через три месяца после эмиграции пи-

хайлович Давыдов. Артист Императорских театров. Телефон 20485. Екатерининский канал, 107”. Эмигрировав в 1934 г. в Париж, где он стал оперным режиссером и работал с Шаляпиным, Давыдов вернулся в Ленинград, где и умер в 1940 г.

[46] РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2303, л. 33.

[47] Выписка из протокола № 1-5 заседания Совета Детского театра и детских празднеств // Гос. цент. Архив Санкт-Петербурга, ф. 2551, оп. 1, д. 1483, л. 34.

[48] Русский советский театр 1917-1921. Л. 1968, с. 283-285, 291.

[49] Первый государственный театр для детей // Экран 1921. № 4. 5 ноября, с. 6. В спектакле принимали участие актеры Алексеев, Карабанов, Хоткевич, Оболенский, Григорьева, Бабанова, Баташева, Парховская, Davydov Вершадская, Бризар, Раду-

сателя. Музыку написал А. Т. Гречанинов,[50] декорации ("футуристические"[51] и "кубистские"[52]) писал И. С. Федотов,[53] балетмейстер А. Шаломытова. Декорации "изобретательного художника" изображали холмы различной высоты на трех планах, золотые звезды на фоне синего неба, и красное улыбающееся солнце, большой круг которого медленно спускался с неба.[54] Рецензент "Театрального обозрения", находивший "не театральный" спектакль "скучным" для себя и для детей, жаловался на отсутствие занимательного действия и фабулы,[55] между тем как американский переводчик пьесы писал в 1928 г., что она годится для детей от шести до девяти лет.[56] В книге о своем театре Генриетта Паскар писала про успех и популярность спектакля. В одном из присланных писем были такие слова: "Почему вы перестали играть "Красочки"? [...] Это было так красиво!".[57] Однако рецензент жаловался на пьесу и на постановку: "То танцы, то пение, то декламация, то кувырканье. Но никак не спаяно, без внутренней необходимости, некоторая синкретическая бестолочь".[58] Упоминание рецензентом "кувырканий" актеров говорит о внимании хореографа А. Шаломытовой к танцевальной природе пьесы. Паскар пишет: "Пантомима с танцами была безоговорочно единственным способом выражения в этой популярной игре, поднятой поэтом до вершины символа".[59]

нская, Соченкова, Ещенко, Афанасьева и Бегат. См.: Программы и либретто: (Приложение к "Театральному обозрению") 1921. № 6. 6-8 декабря, с. 23.

[50] Гречанинов Александр Тихонович."Красочки". Музыкальная картина для чтеца, женского хора и фортепьяно. Слова А. М. Ремизова // РГАЛИ, ф. 745, оп. 1, ед. хр. 45, л. 1-55. Музыка к спектаклю закончена Гречаниновым 13 июля 1921 г. См. также: Александров Юрий Александрович. А. Т. Гречанинов: Нотно-библиографический справочник. М. 1978, с. 89.

[51] Эфрос П. Театральное обозрение 1921. № 3, с. 4.

[52] Pascar Henriette. Mon Théâtre à Moscou. Paris 1930, p. 31.

[53] Ценные сведения о художнике содержит кн.: Выставка произведений Ивана Сергеевича Федотова. 1881-1951. Каталог. М. 1956.

[54] Pascar Henriette. Mon Théâtre à Moscou, p. 66.

[55] Эфрос Н. Театральное обозрение, с. 4.

[56] Relonde Maurice. Ding-a-Ling. Adapted from the Russian of Alex Remison (так!) // Nine Short Plays. Written for Young People to Stage. Ed. M. Jagendorf. New York 1928, pp. 25-42, 195-196.

[57] Pascar Henriette. Mon Théâtre à Moscou, p. 67.

[58] Эфрос Н. Театральное обозрение, с. 3-5.

[59] Игнатов Сергей. На театрах: 1-й Государственный театр для детей (Планы) // Театр и музыка 1923. № 27, с. 207.

Паскар в хореографическом воплощении последней русалии Ремизова все-таки не уменьшает роль написанного Ремизовым текста, который под аккомпанемент музыки произносился Прологом, стоящим на авансцене. Пролог помогал молодой публике следить за действием пьесы. Это был живой и действующий персонаж, который, играя роль Черта, входил в пантомимическую игру других актеров. Паскар "иногда добавляла ноту легкой сатиры: некоторые смешные черты, маленькую находку в декорации, деталь в костюме, чтобы оживлять спектакль".[60] С самого момента открытия критики жаловались на крошечный размер Театра на Мамоновском переулке (всего триста тридцать мест). Еще до своего открытия театр добыл право на постановку "Алалея и Лейлы", но маленькому театру не давалась технически сложная постановка.[61] В 1923 г. руководителем театра назначается Юрий Бонди. Паскар эмигрировала сначала в Англию, потом во Францию. Премьера "Алалея и Лейлы" не состоялась.[62]

"Русалия" Ремизова – целостное произведение. Если "Алалей и Лейла" является обрядом перехода молодых героев в счастливую жизнь взрослых, то "Ясня" это само таинство, кульминацией которого является физическая жертва, а "Красочки" – танцевальное торжество солнцестоя-

[60] Pascar Henriette. Mon Théâtre à Moscou, p. 65.

[61] Pascar Henriette. Mon Théâtre à Moscou, pp. 62-63.

[62] Из Англии Паскар пишет Ремизову в Германию: "Милый Алексей Михайлович! Ни в какие "Paradis" меня не пускают. Ужасный грех иметь русский легальный паспорт. Париж для меня закрыт. Испания, т. е. испанский консул колеблется, но кажется Италия соблаговолит принять меня, грешницу. Хлопочу здесь о переводе на английский язык "Алалея и Лейлы", хочется мне здесь поставить, уж очень удобны театры и в техническом отношении. Веду переговоры, с некот[орыми] английскими поэтами. Мне бы хотелось сохранить половину текста с русскими выражениями. Сообщу вам о результате. Решила ехать обратно в Россию, только несколько позже. Лондон очень интересный город внешне, но внутренне однообразный и скучный. Расскажу Вам лично много интересного. Искренне преданная Г. Паскар". См.: Архив А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Ящик 2, папка 1 (1922-1935), с. 9. Наверху страницы написано другим почерком: "Breitbrunn am Animer See". Письмо написано 17 июня 1923 г. Судьба перевода "Алалея и Лейлы" на английский язык неизвестна, лондонская постановка, насколько нам известно, не состоялась. В Советский Союз Паскар не вернулась, ей был разрешен въезд в Париж. Ее переписка с Серафимой Ремизовой-Довгелло свидетельствует о многолетнем внимании к писателю и дружеской помощи в распространении билетов на его литературные вечера. См.: Архив А. Ремизова и С. Ремизовой-Довгелло. Ящик 8, папка 1; ящик 18, папка 2; ящик 25, папка 1.

ния, празднование погребения старого года, возрождения нового, откуда, собственно, и само название “Русалия”.

Самым расположением текста в “Русалии” (издание 1923 г.) Ремизов будто бы говорит: люблю я искусства побратимые, музыку, танец, живопись. Но, в то же время, мое создание независимо от них. У него свой танец, свой ритм, воплощенный графически, где – как в последних поэмах Малларме – пробелы столь же выразительны как и места покрытые типографской краской. Ритм и голоса и тела графически воплощен в печатном тексте. Красная строка и пробелы становятся не типографическими условностями, а балетными жестами. Если Ремизову не удалось создать новый жанр, то он все-таки сотворил прекрасную книгу.



А. М. Ремизов. Частное собрание

# К ВОПРОСУ ОБ ИСТОЧНИКАХ КНИГИ А. РЕМИЗОВА "ТРАВА МУРАВА"

*О. А. Линдеберг*

Сборник легенд, притч и повестей А. Ремизова "Трава мурава" вышел в свет в издательстве С. Ефрона в Берлине в 1922 году.[1] Он состоит из 19 текстов: "Святая Великая Божия Церковь София Премудрость", "Присносущное Слово", "Имя и страж", "Литеры пророчественные", "Лей иконописец", "Отрок Финогенов", "Мария Египетская", "Милый братец", "Авраам", "Царь Соломон", "Аполлон Тирский", "Царь Аггей", "Дар рыси", "Царица Майдона", "Город обреченный", "Три брата", "Дела человеческие", "Последний царь", "Царство ангелов", "На земле мир". Все они являются так называемыми "переделками" древнерусских произведений. Тексты создавались в 1914-1917 годах и тогда же были впервые опубликованы в периодической печати.

Как и другие подобные сборники Ремизова, "Трава мурава" должна была выйти в сопровождении авторских примечаний, включающих список использованных материалов и источников. Эти примечания, обнаруженные несколько лет назад А. М. Грачевой в парижском архиве Ремизова (Собрание Резниковых), по неизвестным причинам не были опубликованы в книге. Они представляют собой полностью подготовленную к печати наборную рукопись рукой Ремизова, в частности, на листах имеется типографская разметка шрифтов. Это говорит о том, что примечания были исключены из книги на последнем этапе ее подготовки. Можно только предполагать, почему этот раздел не вошел в окончательный текст книги. Вероятнее всего, что Ремизову не удалось убедить берлинское из-

[1] Ремизов А. Трава мурава. Сказ и величание. Берлин, изд. Ефрон, 1922. 192 с.

дательство в необходимости авторских примечаний.[2] Однако историко-литературный анализ книги убеждает в обратном.

Как и во многих других книгах, примечания в "Траве мураве" играют значительную роль, несут не только источниковедческую, но и эстетическую функцию. Ее рассмотрение и является целью нашего исследования. Если для повестей "Авраам", "Царь Соломон", "Царь Аггей", "Аполлон Тирский" и произведений, основанных на житиях святых, выявление их источников – дело относительно несложное, то для другой группы текстов отсутствие авторских комментариев значительно затрудняет работу исследователей. В отдельных случаях без указаний Ремизова невозможно было бы догадаться о существовании конкретных источников. Так, основа повести "Милый братец" – исследование иеромонаха Алексия (Кузнецова) "Юродство и столпничество" (1913),[3] а также цикл картин Николая Рериха, посвященных святому блаженному Прокопию Устюжскому (1914). Сюжет легенды "Дела человеческие" был также навеян одноименной картиной Н. Рериха (1914 г.), а сюжеты "Города обреченного" и "Царства ангелов" – его же картинами "Град обреченный" (1914) и "Сокровище ангелов" (1904).[4] Источником сказаний "Царица Майдона", "Три брата", "Последний царь" послужили изданные в 1881 г. Макушевым "Южнорусские сказания", восходящие к "Откровению Мефодия Патарского".[5]

Среди произведений сборника "Трава мурава" особое внимание хочется уделить группе произведений, связанных общей темой – создания и прославления храма святой Софии в Царьграде. К ним относятся: "Святейшая Великая Божия Церковь София Премудрость", "Присносущное Слово", "Имя и страж", "Литеры пророчественные", "Лей иконописец", "Отрок Финогенов", "Мария Египетская". С самого начала эти произведения задумывались как единый цикл. О работе над ним Ремизов сообщал И. А. Рязановскому 18 ноября 1914 г.: "Как я Вам буду благодарен за

[2] В настоящее время текст книги с примечаниями опубл.: Ремизов А. М. Собрание сочинений. Т. 6. Лимонарь. М. 2001. Подготовка текста и комментарии О. А. Линдеберг.

[3] Иеромонах Алексий (Кузнецов). Юродство и столпничество. Изд. типогр. В. Д. Смирнова, СПб. 1913.

[4] Рерих Н. К. Град обреченный. Темп. 1914, опубл.: Николай Константинович Рерих, с. 167; Рерих Н. К. Сокровище ангелов. 1905, опубл. там же, с. 67; эскиз к картине "Сокровище ангелов", 1904, опубл. там же, с. 51.

[5] Макушев В. Южнорусские сказания по рукописи библиотеки Оссолинских в Львове // Журнал Министерства Народного Просвещения, 1881, кн. IX, s. 96-103.

присылку сказаний о взятии Царьграда. Очень трудное время настало – единственная надежда на такие сказания, их напечатают".[6]

Сказания о царьградских святынях несомненно имели актуальное значение в момент начала Первой мировой войны, когда в русском обществе вновь воскресла давняя мечта о завоевании Константинополя и освобождение былого центра православия – "Второго Рима" – от "неверных". Но для Ремизова работа над циклом имела не только и не столько конъюнктурное значение. Она была непосредственно обусловлена дальнейшим развитием основной темы его творчества 1910-х годов – темой исторической судьбы России, русской философии истории, одной из существенных доминант которой была идея "Третьего Рима". "Царьградские сказания" были закончены в конце апреля 1915 года и появились в печати в нескольких номерах журнала "Лукоморье" за 1915-1916 годы. Намереваясь издать уже готовые сказания отдельной книгой, Ремизов спрашивал Рязановского: "Подумайте, как это устроить: Софийскую книгу".[7]

Цикл Сказаний о Царьграде отличает необыкновенно обширный круг источников, который невозможно было бы выявить полностью без авторских указаний. Их список насчитывает не менее 12 наименований, причем как изданий памятников древнерусской литературы, так и научных трудов по иконографии, истории Византии и т. д. Например: Летописи русской литературы и древностей. М. 1859, кн. 3; Сказания русского народа, собранные И. Сахаровым, СПб. 1849, т. II, кн. 8; Сведения и заметки о малоизвестных и неизвестных памятниках И. И. Срезневского. СПб. 1874, т. XII, № 1; Ф. И. Успенский. История Византийской империи. СПб. 1914, т. I; Н. В. Покровский. Памятники иконографии и искусства. СПб. 1900; Н. П. Кондаков.Иконография Богоматери. СПб.1911 и Археологическое путешествие по Сирии и Палестине. СПб. 1900.

Остановимся подробнее на книге, наиболее часто и широко использованной Ремизовым при создании цикла. Имеется в виду издание Павла Савваитова (1872 г.) – "Путешествие новгородского архиепископа Антония в Царьград в конце XII столетия".[8] Книга эта состоит из текста "Путешествия", опубликованного по списку XV в. с параллельным подробным комментарием, вступительной статьей издателя и приложениями. В пер-

[6] РНБ. Ф. 634. Ремизов. № 32, л. 4.

[7] Там же, л. 44.

[8] Путешествие новгородского архиепископа Антония в Царьград в конце XII-го столетия. С предисловием и примечаниями П. Савваитова. Издание археографической комиссии. СПб. 1872.

вом приложении приводится план Царьграда с указанием частей города; холмов, на которых он расположен; церквей; монастырей и других достопримечательностей; а также перечислены все ворота в городской стене, причем указаны их греческие и турецкие названия. Второе приложение содержит план и изображение внутреннего вида храма святой Софии, дополненное кратким изложением истории его строительства.

Внимательное прочтение текста "Царьградских сказаний" дает основание утверждать, что Ремизов подробно изучил это издание, в результате чего был детально осведомлен о достопримечательностях города и храма и использовал эти знания в своей работе. Подтверждением тому служит автограф из собрания ГЛМ – сделанная Ремизовым копия плана Царьграда из этого издания.[9] Использовал он и подробную карту Царьграда из "Истории Византийской империи" Ф. И. Успенского. Карты и планы, как и другой иллюстративный материал, являлись необходимым "инструментом" для написания Царьградского цикла. О том, что Ремизов широко использовал топографические источники в процессе своей творческой работы свидетельствует и следующий факт. В поздней книге воспоминаний "Мышкина дудочка" (1952) он писал, что в его комнате на улице Буало в Париже в 40-е годы висела карта: "желтая Сирия – память моих занятий по истории Византии, когда писал Легенды о Николе".[10] Как отмечает А. М. Грачева в монографии "Алексей Ремизов и древнерусская культура":

> Ремизову изначально был присущ пластически-визуальный метод изучения, творческой "аккумуляции" и "имплантации" "чужого" текста в "свое" художественное сознание.[11]

Изучая карту, писатель, как бы мысленно, "вживался" в пространство древнего города, становился "свидетелем" происходивших там событий, что помогало ему найти особо проникновенную интонацию, когда события давно прошедших времен описывлись с эмоциональностью очевидца. Именно эта особенность творческого метода писателя способствовала столь яркому и "реалистичному" изображению эпизода явления ангела мальчику, герою рассказа "Имя и страж".

> Далеко ему было видно по заре по вечерней – весь Воспор горел золотой до Русского моря, и златорогий Суд огоньками рябил золото-красными,

[9] ГЛМ. Ф. 19. ОФ. 3482.

[10] Ремизов А. Мышкина дудочка. Париж 1953, с. 130.

[11] Грачева А. М. Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб. 2000, с. 99.

> золото-синими и зелеными до святого Мамы и за Мамонтову церковь до самых рогов [...], и плыли корабли алые вдоль берега по морю Мраморному мимо Яблоновых ворот от Одигитрии, уносили с собой зарю – – .[12]

В тексте создавалась иллюзия присутствия автора рядом со своими персонажами на стене строящейся церкви, когда перед ним как бы "воочию" открывалась круговая панорама вечернего Константинополя.

В рассказе "Литеры пророчественные" пластически-визуальный метод помог Ремизову воссоздать достоверную картину воскресающего по ночам древнего города. Рассказчик [...] бродил по улицам Царьграда, поклонялся знаменитым святыням "по стопам [...], по камушкам [...] первых русских паломников".

Разумеется, прежде всего сами тексты литературных памятников давали Ремизову обильную пищу для работы над Царьградским циклом. Так из "Путешествия новгородского архиепископа Антония" писатель позаимствовал сюжеты византийских легенд для рассказов "Лей иконописец" и "Отрок Финогенов". В первом случае скупой рассказ источника об иконописце, который услышал глас, исходивший от написанного им образа, под пером Ремизова превратился в психологическое повествование о муках творчества, которые испытывает художник.

Другой рассказ "Имя и страж" основан на византийской легенде о чуде явления ангела, изложенной в "Сказании о создании церкви св. Софии".

В "Отроке Финогеновом", как и в рассказах "Лей иконописец", "Имя и страж", писатель, заимствуя сюжетную схему из древнерусского источника, облекал ее живой плотью, внеся собственную интонацию, распространив пространство повествования, психологизировав образы героев.

Сюжет ремизовской легенды "Мария Египетская" взят писателем из Великих Миней Четиих, напечатанных в Памятниках славяно-русской письменности. В "Великих Минеях Четиях" на 1 апреля помещено два жития "Марии Египетской": краткое и распространенное. Первое из них (краткое) скупо повествует о жизни, покаянии, духовном перерождении и молитвенных подвигах в заиорданской пустыне бывшей блудницы. Второе, надписанное "Софронием, архиепископом иерусалимским", обрамлено детальным повествованием о жизни и духовных исканиях благочестивого старца Зосимы. Текст Жития распространен обширными диалогами Марии и старца Зосимы и многими подробностями жизни и духовного опыта Марии. Ремизов использовал лаконичность, внутреннюю емкость первой редакции, а также ее композиционное строение, и форму повествования

[12] Ремизов А. Собрание сочинений. Т. 6. Лимонарь, с. 102.

от третьего лица. Из второй редакции Жития Ремизов заимствовал некоторые сюжетные детали, отсутствующие в краткой редакции. А именно, слова, услышанные Марией в церкви, эпизод с милостыней, данной ей "единым человеком", купленные ею на дорогу три хлебца, умывание в водах Иордана и переправа через реку, рассказ о смерти святой в страстной четверг. И здесь, перенимая интересующие его сведения из текстов древнерусских произведений, Ремизов по-своему интерпретировал их, подчинив своему художественному замыслу.

Аналогичный случай представляет собой использование древнерусского источника в рассказе "Имя и страж". Здесь упомянутый в "Путешествии новгородского архиепископа Антония" "святый Леонтей поп Русин [...] велик человек [...] 3-жды во Иеросалим пешь ходил"[13] под пером Ремизова превратился в строителя Софийского храма десятника Игнатия: "верный был царю человек Игнатий Непрович и божественный, – трижды из Киева в Иерусалим пеш ходил!"[14] Подобные примеры в ремизовских текстах Царьградских сказаний встречаются неоднократно.

Материалом для написания ремизовских сказаний служили не только тексты литературных памятников, но и примечания их издателей. В частности, многое писатель почерпнул из примечаний Павла Савваитова к "Путешествию новгородского архиепископа Антония". Их использование могло принимать характер литературной игры. Так при описании храма святой Софии в рассказе "Отрок Финогенов" упоминается "придел Петра и Кодина".[15] Любая попытка разыскать святого Кодина, каким-то образом связанного с апостолом Петром, естественно, не принесла бы результатов, так как перед нами – излюбленный Ремизовым прием литературной мистификации. В примечаниях П. Савваитова есть такая фраза: "Согласно с нашим паломником определяет положение придельной церкви апостола Петра и Кодин" (стб. 63).[16] В тексте "Отрока Финогенова" Ремизов лукаво присоединил к названию церковного придела имя Кодина, исследователя древнего Константинополя, трансформировав его в имя византийского святого.

Писатель использовал комментарии к литературным памятникам для углубления своих представлений об исторических реалиях. В рассказе

[13] Путешествие новгородского архиепископа Антония в Царьград в XII-м столетии. Стб. 142.

[14] Ремизов А. Собрание сочинений. Т. 6, с. 102.

[15] Путешествие новгородского архиепископа Антония в Царьград в XII–м столетии. Стб. 63.

[16] Ремизов А. Собрание сочинений. Т. 6, с. 101.

"Имя и страж" следующий фрагмент близко к тексту повторяет сведения из предисловия К. Герца и Ф. Буслаева к "Сказанию о создании церкви св. Софии": "Из царских палат сделан был ход на леса, и всякий день, лето и зиму, царь в платье нецарском наведывался на постройку" (с. 101).

В заключение можно сделать следующие выводы: для работы над Царьградским циклом Ремизов привлек широкий круг материалов.

Общие сведения о Константинополе времени императора Юстиниана он черпал из научных исследований по истории и археологии Византии.

Сюжеты византийских легенд писатель использовал для создания собственных произведений, облекая их живой плотью и передавая им свою особую "ремизовскую" интонацию.

Записки древнерусских паломников послужили Ремизову как для пополнения знаний о византийском средневековье, так и для создания особой атмосферы авторского "присутствия".

Научные примечания к изданиям литературных памятников были широко применены им в качестве источника текста, причем иногда эти заимствования могли принимать характер литературной игры.

Разнообразные иллюстративные материалы (карты, планы, рисунки) стали основой для творческого погружения в атмосферу определенной исторической эпохи.

На обширной источниковедческой базе возникло новое идейно-композиционное единство – ремизовский цикл сказаний о сердце "Второго Рима" – Святой Софии – одном из пленительных и опасных миражей русской культуры.

# ДРЕВНЕРУССКАЯ ПОВЕСТЬ О БЕСЕ ЗЕРЕФЕРЕ В ПЕРЕСКАЗЕ АЛЕКСЕЯ РЕМИЗОВА*

*А. В. Пигин*

В творчестве А. М. Ремизова большое место занимают пересказы древнерусских повестей и сказаний. В статьях Я. С. Лурье, Р. П. Дмитриевой, А. М. Грачевой, М. В. Козьменко, М. Н. Климовой и других исследователей тщательному анализу подвергнуты многие из них, определены некоторые общие принципы обращения писателя к древнерусским произведениям.[1] Основное внимание при этом уделялось преимущественно наиболее известным ремизовским переработкам, которым и сам писатель придавал большое значение ("О Петре и Февронии Муромских", "Савва Грудцын", "Соломония" и др.).[2] Несомненный интерес для изучения представляют между тем и ремизовские "миниатюры" – пересказы древнерусских притч, нравоучительных "прикладов" и патериковых рассказов, со-

* Работа выполнена при финансовой поддержке Российского гуманитарного научного фонда (проект № 97-04-06081а).

[1] Лурье Я. С. А. М. Ремизов и древнерусский "Стефанит и Ихнилат" // Русская литература 1966. № 4, с. 176-179; Дмитриева Р. П. "Повесть о Петре и Февронии" в пересказе А. М. Ремизова // ТОДРЛ. Л. 1971. Т. 26, с. 155-176; Грачева А. М. 1) Повесть А. М. Ремизова "Савва Грудцын" и ее древнерусский прототип // ТОДРЛ. Л. 1979. Т. 33, с. 388-400; 2) "Повесть о Бове Королевиче" в обработке А. М. Ремизова // ТОДРЛ. Л. 1981. Т. 36, с. 216-222; 3) Древнерусские повести в пересказах А. М. Ремизова // Русская литература 1988. № 3, с. 110-117; Козьменко М. В. "Лимонарь" как опыт реконструкции русской народной веры // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. СПб. 1994, с. 26-32; Климова М. Н. "Трагедия о Иуде, принце Искариотском" А. М. Ремизова и ее литературный источник // Роль традиции в литературной жизни эпохи: Новосибирск 1995, с. 89-100.

[2] Кроме указанных работ см.: Пигин А. В. Повесть А. М. Ремизова "Соломония" и ее древнерусский источник // Русская литература 1989. № 2, с. 114-118.

ставляющих значительную часть литературного наследия писателя. Эти "миниатюры" Ремизов объединял, как правило, в небольшие сборники (или циклы), многократно переписывал и редактировал их, включал отдельные эпизоды, образы или мотивы из них в другие свои произведения.

Предметом настоящей статьи является одна из таких ремизовских "миниатюр" – пересказ древнерусской повести о бесе Зерефере.

Повесть о бесе Зерефере – это переводное византийское патериковое сказание, в котором разрабатывается тема бесовского искушения. Бес Зерефер, явившийся к некоему старцу в облике человека, пытается обманом узнать у него, может ли Бог простить дьявола и вернуть ему прежнее ангельское достоинство. Зереферу вполне удается его замысел. Старец передает Зереферу Божьи слова, полученные им от ангела: милосердие Божие настолько велико, что и дьявол может быть прощен, если смирится и покается. Бес должен три года простоять на одном месте лицом к востоку и непрестанно называть себя "древней злобой", "помраченной прелестью" и "мерзостью запустения". Однако Зерефер отвергает покаяние, потому что не может отказаться от своей славы и власти над грешниками. "Древнее зло ново добро быти не может" – таков нравственный итог этого произведения.[3]

В русскую литературу повесть о бесе Зерефере пришла не позднее XIV века. Она сохранилась в большом количестве списков XIV-XIX вв. и известна сейчас в трех редакциях. Одна из них входила в состав Азбучно-Иерусалимского патерика,[4] другая в состав Сводного патерика,[5] третья редакция, объединившая чтения двух предыдущих, была включена в минеи-четьи Димитрия Ростовского,[6] где читается под 17 января. Повесть проникла и в лубочную литературу: подробное описание картинок с изображением Зерефера (XVII в.) и сопровождающий их текст повести

[3] Памятники старинной русской литературы, издаваемые графом Г. Кушелевым-Безбородко. СПб. 1860. Вып. 1, с. 203-204.

[4] Азбучно-Иерусалимский патерик. Указатель начальных слов. СПб. 1991, с. 35 ("Некто от святых старець...").

[5] Николова С. Патеричните разкази в българската средневековна литература. София 1980, с. 350-352.

[6] Димитрий Ростовский. Книга житий святых. Январь. Киев 1695, л. 463-464 об. Еще раньше, в 1626 г., эта редакция была издана отдельной брошюрой в Киево-Печерской Лавре (Шевченко С. Повесть о бесе Зерефере, изданная в 1626 году Киево-Печерской Лаврой // Русский филологический вестник 1915. № 2, с. 325-333).

приводятся в известном исследовании Д. Ровинского.[7] Свидетельством популярности повести в Древней Руси может служить упоминание имени Зерефер в древнерусских азбуковниках.[8] В XIX в., по мнению Л. М. Лотман и И. П. Смирнова, повесть послужила одним из источников для Достоевского при написании им романов "Бесы" и "Братья Карамазовы".[9] Большой интерес эта повесть представляет еще и потому, что в ней разрабатывается странствующий мировой сюжет о покаянии беса, имеющий чрезвычайно богатую историю в мировой литературе. Апокрифическая Книга Еноха, повести из средневековых сборников "Dialogus miraculorum" Цезария Гейстербахского и "Великое Зерцало", "Потерянный рай" Д. Мильтона, поэма "Рай и Пери" (из "Лалла Рук") Т. Мура, переведенная на русский язык В. А. Жуковским ("Пери и Ангел"), "Элоа" А. де Виньи, "Элоа" К. К. Случевского и др. – таков далеко неполный перечень произведений, в которых используются различные варианты этого сюжета или отдельные его мотивы. Причем в одних произведениях, как и в повести о Зерефере, дьявол отказывается от покаяния, в других он кается и возвращается на небеса. Пересказывая древнерусскую повесть о Зерефере, Ремизов создавал тем самым и свою версию этого мирового сюжета.

Основой для ремизовского пересказа послужила публикация повести о Зерефере в "Памятниках старинной русской литературы" Г. Кушелева-Безбородко (1860 г.). Повесть издана здесь среди других сказаний о "бесовских искушениях" в редакции Сводного патерика по списку XVI в. (РНБ, собр. Погодина, № 1300, л. 186-189 об.). К сожалению, издатели опубликовали текст повести не целиком, опустив ее нравоучительную концовку, которая, по-видимому, так и осталась неизвестной Ремизову.

Созданный в 1913 г., ремизовский пересказ получил название "Древняя злоба" и был впервые опубликован в журнале "Северные записки" (1914, № 1). Позднее Ремизов включил повесть без каких-либо изменений в свой сборник "Весеннее порошье" (СПб. 1915). Затем, уже в эмиграции, он написал вторую редакцию повести, получившую название "Зерефер", которая была опубликована в Праге в журнале "Воля России" (1922, № 1). В 1926 г. в религиозно-философском журнале "Путь" (№ 2),

[7] Ровинский Д. Русские народные картинки // СОРЯС. СПб.1881.Т. 25, с. 72-75.

[8] "Зифелузъ, зарватеи, зереферъ, зифее – сия имена бесовска". (Ковтун Л. С. Азбуковники XVI-XVII вв.: старшая разновидность. Л. 1989, с. 194).

[9] Лотман Л. М. Реализм русской литературы 60-х годов XIX века. (Истоки и эстетическое своеобразие). Л. 1974, с. 312-315; Смирнов И. П. Древнерусские источники "Бесов" Достоевского // Русская и грузинская средневековые литературы. Л. 1979, с. 217-220.

который издавался в Париже, Ремизов опубликовал третью редакцию повести, созданную на основе второй. Этой третьей редакции было возвращено прежнее название – "Древняя злоба". В феврале 1955 г. третья редакция была переиздана в нью-йоркской газете "Новое русское слово" (№ 15632) среди других ремизовских пересказов из его неопубликованной книги "Изборник XX века. Полевые цветы". Всего, таким образом, Ремизовым было создано три редакции повести, свидетельствующие о живом интересе писателя к этому сюжету преимущественно в период между 1913 и 1926 гг.[10]

На первый взгляд, ремизовская трактовка истории Зерефера не многим отличается от древнерусской. Ремизов сохраняет все основные события источника, некоторые фрагменты его повести представляют собой почти дословный перевод древнерусского текста, без изменений оставлен и финал: ремизовский Зерефер тоже отвергает покаяние. И все же внимательное сопоставление древнерусского и ремизовского вариантов повести позволяет прийти к выводу о значительном переосмыслении Ремизовым источника. Телеологический, "душеполезный" сюжет Ремизов лишает его однозначности и дидактической иллюстративности, создает на его основе глубоко философское исповедальное произведение.

Изменения, внесенные Ремизовым в текст повести о Зерефере, заключались главным образом в мелких, но многочисленных вставках, или интерполяциях, сокращениях, лексических заменах, перефразировках и неизбежной модернизации языка. Некоторые из этих "поновлений" свидетельствуют как будто о том, что Ремизов привлекал для своего пересказа и другие средневековые источники. Так, образ одноногого беса, описанный Ремизовым в начале повести, возможно, является заимствованием из древнерусских сказаний о "дивьих людях".[11] Другая интерполяция Ремизова – молитва старца "за беса, алчущего покаяния" – могла быть подсказана писателю рассказом из апокрифической Книги Еноха о том, как Енох молился за падших ангелов.[12] Традиционным для древнерусской

[10] Отличия между редакциями сравнительно невелики. Во второй редакции Ремизов произвел небольшие сокращения, длинные предложения разделил на краткие, использовал версэйную графику. Тот же графический вид сохранила и третья редакция; наибольшим изменениям подверглась в ней исповедь Зерефера. В статье цитируем повесть в ее третьей редакции (Путь 1926. № 2, с. 45-48).

[11] См.: Новичкова Т. А. Русский демонологический словарь. СПб. 1995, с.124-28.

[12] См.: Соколов М. И. Славянская книга Еноха Праведного. Тексты, латинский перевод и исследование // Чтения в Обществе истории и древностей Российских. М. 1910. Кн. 4, вып. 2, с. 112.

литературы является и изображение беса в образе воина – именно в этом обличье предстает перед старцем Зерефер в ремизовском пересказе.[13] Сокращениям Ремизов подверг наиболее дидактическую часть повествования. Подробное извещение ангела к старцу о Божьем решении, дословно повторенное потом в речи старца к Зереферу, Ремизов заменяет всего несколькими предложениями.

Существенно переосмыслена Ремизовым сама проблематика повести о бесе Зерефере. В древнерусской повести образы старца и беса выполняют по существу служебную функцию. Роль старца сводится лишь к повторению Божьих слов Зереферу, а образ Зерефера, с насмешкой отвергающего предложение о покаянии, призван проиллюстрировать идею о закоренелости дьявола в грехе гордыни. В речи ангела и в нравоучительной концовке повести утверждается мысль о всесильности покаяния и о милосердии Творца, готового принять любого, даже самого страшного, грешника. Эта столь традиционная для христианской литературы мысль древнерусского источника если и не снимается Ремизовым полностью, то во всяком случае отступает в его пересказе на второй план. Под пером Ремизова повесть превращается в размышление о двух равновеликих началах мира – “божественном” и “дьявольском” – у каждого из которых своя правда и красота. Примирение между ними и, следовательно, установление вечной гармонии невозможно, несмотря на то что каждое из них обнаруживает стремление к этому единству.

Такая трактовка содержания повести потребовала от Ремизова новой интерпретации центральных образов. Старец у Ремизова не является простым исполнителем Божьей воли. Ночь перед второй встречей с Зерефером он проводит в молитве за беса. Слова ангела о том, что “древняя злоба новой добродетелью стать не может”, он принимает, в отличие от своего древнерусского “прототипа”, не с благодарностью к Богу за то, что тот открыл ему истину, а с горечью. Лишается своей однозначной трактовки и образ беса Зерефера. Ремизовский Зерефер тоскует об утраченном рае, но не желает признаться себе в этом и главное – отказаться во имя его возвращения от своих ценностей. Если в древнерусской повести плач Зерефера в келье у старца – лишь способ обмануть последнего, то у Ремизова в этом плаче смешиваются и желание искусить, и отчаяние, и, несомненно, жажда спасения: “И плач его был так горек и отчаяние так смертельно, что и самое крепкое человеческое сердце не могло бы не вздрогнуть от таких тяжких слез... Плач надрывал сердце”.

[13] См.: Рязановский Ф. А. Демонология в древнерусской литературе. М. 1915, с. 49-50.

По-разному излагаются в древнерусской и ремизовской повестях и причины отказа Зерефера от покаяния и возвращения на небо. В древнерусской повести Зерефер отвергает вечное блаженство, потому что не может смириться и отказаться от своей власти над грешниками. Ремизовский Зерефер также произносит слова о своем величии, однако вкладывает в них иной смысл:

> "Древняя злоба"? Кто это сказал? – От начала и до ныне я славен, счастлив и удачен, и все, кто мне повинуются, счастливы и удачны. И о чем люди просят, как не о счастье и удаче. И какая же это "мерзость запустения!" – этот мир со звездами и бурей! И какая, где помраченная прелесть?". Ведь всякому хочется жить и не как-нибудь, и я даю эту жизнь. Я дал человеку радость, я дал человеку и смерть. Нет, я не могу так себя бесчестить.

Не власть над грешниками, а счастье, радость и удача, которые Зерефер раздает людям, мир со звездами и бурей, слава творца жизни и смерти – вот что принадлежит Зереферу и от чего он не может отказаться. Созданный писателем образ дьявола в этой повести кажется несколько необычным для ремизовских пересказов. Как пишет А. М. Грачева, "фигура черта (беса), необычайно популярная в фольклоре и древней книжности, изображалась Ремизовым в соответствии с традицией. В ряде произведений писателя черти являются воплощением зла и страстей героев. В "Савве Грудцыне" и "Соломонии" бесы – это страшные слуги дьявола, изображенные согласно христианскому канону. Но значительно чаще образ черта у Ремизова проецируется на народные представления об этом фольклорном персонаже, которые отразились в легендах, быличках и особенно в сказках".[14] Ремизовский Зерефер не похож, однако, ни на каноническое изображение беса в древнерусской письменности, ни на фольклорного черта. Для интерпретации этого образа следует обратиться к иным традициям.

В самом общем виде образ ремизовского Зерефера может быть объяснен дуалистическим мировоззрением писателя с его гностическими, манихейскими и богомильскими корнями. Согласно ремизовской "еретической" модели мира, Зло является силой равновеликой Добру и противостояние между ними не имеет конца.[15] Зерефер напоминает Демиурга этих дуалистических ересей: он наделен даром созидания, управляет земной человеческой жизнью ("ведь всякому хочется жить и не как-нибудь,

[14] Грачева А. М. Древнерусские повести в пересказах А. М. Ремизова, с. 116.

[15] См.: Данилевский А. А. О дореволюционных "романах" А. М. Ремизова // Избранное. Л. 1991, с. 604-606; Тырышкина Е. В. Сны и явь героинь "Крестовых сестер" А. М. Ремизова // Алексей Ремизов. Исследования и материалы., с. 53-57.

и я даю эту жизнь"). Однако, в отличие от "злого бога" манихеев, Зереферу принадлежит не только земля с ее страстями и грешной плотью, но и неземная красота звезд. Этот образ – звезды – в личной мифологии Ремизова всегда связывался с чем-то бесконечно дорогим для писателя и прекрасным: "Звезды – судьба, по ним встреча. И вот почему в музыке я различаю голос и узнаю его. Музыка от звезд" (из письма Ремизова к Н. В. Кодрянской).[16]

Бес, демон, черт является, как известно, одним из центральных персонажей ремизовского творчества. Многими своими современниками Ремизов воспринимался прежде всего именно как мастер описывать "чертовщину". Примечателен в этом отношении фрагмент из рассказа А. В. Амфитеатрова "Не ври!":

> Беса побеспокоить? – Предоставь это господину Ремизову. "Бесовские действа" – его монополия и специальность. К чертям, брат, так сразу без подготовки нельзя. До чертей дойти надо. Это своего рода ученая степень.[17]

Создавая свой миф о дьяволе, Ремизов, писатель XX века, не мог опираться только на древние религиозные воззрения и на фольклорные и древнерусские книжные тексты. Литература и искусство рубежа веков характеризовались повышенным интересом к демоническому и инфернальному. Всего несколько примеров. В 1911 г. на русском языке выходит роман-эссе Ст. Пшибышевского "Синагога Сатаны" (творчеством этого польского писателя Ремизов очень интересовался). В 1913 г., в год создания Ремизовым его пересказа, заканчивает свою книгу о дьяволе А. В. Амфитеатров, где упоминается и древнерусская повесть о Зерефере.[18] В том же году издается литературный сборник с характерным названием "Сатанизм".[19] Демон является одним из ключевых образов в поэзии и размышлениях об искусстве А. Блока. И, наконец, "эти разбуженные утренней зарей самоцветы и из пурпурных гребней глядит безумная ночь демонских глаз", – так писал Ремизов о знаменитой картине Врубеля.[20]

[16] Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж 1977, с. 264.

[17] Амфитеатров А. В. Не ври! // Амфитеатров А. В. Собрание сочинений. СПб. б. г. Т. 27, с. 318.

[18] Амфитеатров А. В. Дьявол. Дьявол в быте, легенде и в литературе средних веков // Амфитеатров А. В. Собрание сочинений. Т. 18, с. 385-386.

[19] Сатанизм. М. 1913.

[20] Цит. по: Грачева А. Алексей Ремизов и Леонид Андреев. (Введение к теме) // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. СПб. 1994, с. 48.

При всем разнообразии демонических образов в литературе и искусстве рубежа веков одна черта является все же определяющей – это эстетическое отношение к дьяволу, его поэтизация. Возвеличение дьявола в европейской литературе началось, по мнению А. В. Амфитеатрова, с Мильтона, затем было продолжено романтиками, а на рубеже веков стало доминирующим направлением "демонической" поэзии.[21] Эта поэтическая "демономания" приводила некоторых писателей XIX-XX вв. к попыткам примирить дьявола с небом, вернуть ему вид божества. В поэмах Т. Мура, В. А. Жуковского, А. И. Подолинского, А. Сумэ, В. Гюго, Ж. Буа и других поэтов дьявол предстает как "заблудшая частица божества", возвращающаяся через любовь и покаяние к своему Творцу.[22] По мнению И. Матушевского, это "монистическое" направление в европейской поэзии превратило дьявола в "бескровный символ" и тем самым лишило его самостоятельного значения и художественной силы.[23] Уже по одной этой причине "монистическое" направление было совершенно неприемлемо для Ремизова, всегда ценившего художественную выразительность демонологических образов. Другое направление в европейской художественной "демонологии" заключалось в интерпретации дьявола как бунтаря, который отказывается от возвращения на небеса, выступает против тирании и застоя, олицетворяет собой борьбу, силу и красоту жизни, хотя порой и с тоской вспоминает об утраченной гармонии с Богом.[24] Ремизовский пересказ повести о Зерефере, несомненно, создан в русле этого направления, представленного произведениями Мильтона, Байрона, Лермонтова, Блока, в живописи – Врубеля.

Такой несколько нетрадиционный для демонологии Ремизова "романтический", "положительный" образ дьявола является вместе с тем проекцией собственной личности писателя, отражением его переживаний. "Все, что я пишу – моя исповедь" – признавался Ремизов,[25] и пересказ повести о Зерефере не является исключением. В образе древнерусского Зерефера Ремизова привлекла прежде всего идея свободы и бунтарства, желание всегда оставаться самим собой – наперекор высшей воле и вопреки даже собственной тайной мечте о возвращении на небеса. "Я представляю себе – приводит слова Ремизова Н. В. Кодрянская – как было и почему я один из строителей Вавилонской башни. Вавилон – восстание против неба,

[21] Амфитеатров А. В. Дьявол, с. 62-63.

[22] См.: Матушевский И. Дьявол в поэзии // Русская мысль 1901. № 10, с. 87-98.

[23] Там же, с. 97.

[24] Там же. № 11, с. 123-124.

[25] Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж 1959, с. 127.

жить по своей воле, а не по воле Творца – своеволие раба! Это состояние моего духа...".[26]

Ремизов хорошо чувствовал – и это чувство в значительной мере и определило характер его творчества – свою необъяснимую связь, родство с мистическими силами. "Кто-то – назову его "демон", я чувствовал, будет распоряжаться моей жизнью";[27] "я был среди демонов в "воинстве" Сатанаила в тот крестный час смерти Христа"[28] и т. д. – таких признаний можно найти у Ремизова много. Даже внешне Ремизов воспринимался своими современниками как "чертяка" из его собственных произведений.[29] Демонологический образ, причем не только сказочного "чертяки", был важнейшим элементом ремизовского "автопортрета" в жизни и литературе, предметом своеобразной художественной игры. Бес Зерефер как раз и является одной из ремизовских масок этой игры. Так, в рассказе 1915 г. "На птичьих правах" Ремизов изобразил себя в образе "литератора Зерефера": "Литератор Зерефер (псевдоним), нашедший свою линию в чертовщине, ибо, как и сам он признавался, описание чертячьих деяний ему ни по чем давалось".[30] Этот автобиографический образ объединяет с персонажем ремизовского пересказа не только его имя, или "псевдоним". Несколько приятелей собираются в новый год для "вечеровочных разговоров", "страшных крещенских рассказов". Однако действительность, те правдивые истории о самих себе и о своих знакомых, которые они рассказывают друг другу, оказывается страшнее любых крещенских ужасов. Рефреном звучат в рассказе слова "литератора Зерефера": "Бедная Россия! Твоя бессчастная доля, кто ее оденет и обогреет?... Бедная Россия! Твоя рваная забитая доля!".[31]

Протест, неприятие в одном случае воли Творца, повелевающего назвать "мерзостью запустения" мир со звездами и бурей и отказаться от него, а в другом – "бессчастной" человеческой доли, определенной на века неведомыми надмирными силами – вот что интегрирует этот образ из столь разных произведений. Весьма типично для творчества Ремизова,

[26] Там же, с. 124.

[27] Там же, с. 97.

[28] Ремизов А. М. Тонь ночи // Избранные произведения. М. 1995, с. 396.

[29] См. напр.: Добужинский М. В. Воспоминания. М. 1987, с. 276; Волошин М. Лики творчества. Л. 1989, с. 509; Кодрянская Н. Алексей Ремизов, с. 49.

[30] Ремизов А. На птичьих правах // Среди мурья. Рассказы. М. 1917, с. 51. Ср.: Грачева А. М. Древнерусские повести в пересказах А. М. Ремизова, с. 116.

[31] Ремизов А. На птичьих правах, с. 54, 56.

что легендарный образ наделяется личным авторским мирочувствованием, а автобиографический образ является отсветом легендарного.[32]

Для понимания ремизовского пересказа большое значение имеет также богословский смысл поднимаемых в древнерусской повести проблем. В повести о бесе Зерефере, как и в других произведениях о "кающемся" бесе, затрагивается по существу ключевой вопрос христианской эсхатологии – о конечной судьбе инфернального мира. В свете этой проблемы покаяние и восстановление (апокатастасис) всех грешников, а также сатаны и нечистых духов есть главное и необходимое условие окончательной победы над злом и уничтожения ада. Учение об апокатастасисе, созданное Оригеном и поддержанное затем Григорием Нисским, не было принято православной церковью. Поместный Константинопольский собор 543 г. предал это учение анафеме, хотя и позднее оно имело своих сторонников.[33] Повесть о бесе Зерефере, по-видимому, возникла в древности как отголосок этих оригенистических прений. Именно в связи с учением Оригена повесть упоминается и в исследованиях по демонологии А. В. Амфитеатрова[34] и Ф. А. Рязановского,[35] которые Ремизов скорее всего знал. Прекрасный знаток истории христианства и древней письменности, Ремизов, по-видимому, не мог не осознавать, что создавая свой пересказ повести о Зерефере, он высказывается тем самым по одному из самых сложных и спорных богословских вопросов. Идеи апокатастасиса не были совсем чужды Ремизову. По собственному признанию Ремизова, в литературе его «особенно... тронул апокриф Мармеладова: "Приходите и вы, свиньи"»,[36] который является одним из наиболее сильных во всей

[32] О соотношении легендарного и автобиографического в творчестве Ремизова см. напр.: Доценко С. Н. "Автобиографическое" и "апокрифическое" в творчестве А. Ремизова // Алексей Ремизов. Исследования и материалы, с. 33-40. Следует отметить также, что "Зерефером" Ремизов называл и писателя В. Н. Княжнина (Ивойлова): "Пишу Вам об Ивойлове Владимире Николаевиче. [...] Человек он толковый, только вид такой свирепый, я его бесом зову Зерефером (есть такой Зерефер – бес-демон)" (из письма Ремизова П. Е. Щеголеву от 11 сент. 1913 г.). См.: Тименчик Р. Заметки на полях именных указателей // Новое литературное обозрение 1994. № 8, с. 206-208. Приношу благодарность Е. Р. Обатниной, указавшей мне этот источник.

[33] Об апокатастасисе см.: Оксиюк М. Ф. Эсхатология св. Григория Нисского. Киев 1914, с. 184-193, 502-591.

[34] Амфитеатров А. В. Дьявол, с. 382 - 386.

[35] Рязановский Ф. А. Демонология в древнерусской литературе, с. 58.

[36] Кодрянская Н. Алексей Ремизов, с. 111.

русской художественной литературе XIX в. выражением апокатастических надежд.[37] И все же в эсхатологии Ремизова, с ее богомильскими корнями, временный характер имеет не ад, скорее иллюзорен и невечен рай (ср.: "Гнев Илии Пророка" из "Лимонаря"). Апокатастасис невозможен, согласно ремизовскому пересказу, потому что счастье и конечный идеал заключаются не только в безмятежном покое в вечности с Богом, но и в "своеволии раба", в буре, о которой говорит Зерефер, в земной жизни с ее радостями и страстями. Следует отметить, что подобная же апория, как ее удачно определяет А. М. Грачева, «противоречия между законами гармонических систем Рая (на земле и на небе - А. П.)... и внутренним законом, человеческой "душой"»,[38] представлена и в двух других пересказах Ремизова – "Разумное древо" и "Конь и лев", находящихся в непосредственном окружении третьей редакции ремизовской повести о Зерефере, в том же сборнике "Московская пчела".[39] Третья редакция, в которой это дуалистическое начало, противоречие между волей Творца и "своеволием" его создания, было усилено писателем, увидела свет, как уже отмечалось, в религиозно-философском журнале "Путь", где публиковали свои статьи С. Булгаков, Н. Лосский, Н. Бердяев, Б. Вышеславцев и другие философы. На страницах журнала обсуждались вопросы христианской эсхатологии, свободы воли, спасения и т. д. Н. О. Лосский и С. Н. Булгаков возродили в XX в. учение Оригена и Григория Нисского о всеобщем апокатастасисе и с сочувствием писали о покаянии дьявола. Не исключено, таким образом, что третья редакция ремизовской повести о Зерефере, как и некоторые другие пересказы из того же сборника "Московская пчела", была своеобразной репликой писателя в этих религиозных спорах о тайнах зла и спасения.

Предпринятый анализ ремизовского пересказа лишний раз убеждает в том, что даже в своих маленьких произведениях, "миниатюрах", Ремизов решал проблемы большого масштаба.

[37] См.: Балашов Н. И. От Оригена к Достоевскому. (Надежда на возможность конечного спасения и ее проявление в литературе и живописи) // Русское подвижничество. М. 1996, с. 512-523.

[38] Грачева А. Структура патерикового рассказа и ее отражение в сборнике А. М. Ремизова "Бисер малый" // Материалы республиканской конференции СНО: III. Русская филология. Тарту 1977, с. 75.

[39] Путь 1926. № 2, с. 43-44, 49-50. Более ранние названия этих повестей: "Страх первородный" и "Страх смертный".

# БИБЛЕЙСКИЕ И ДРЕВНЕРУССКИЕ МОТИВЫ В ПОВЕСТИ А. РЕМИЗОВА "ПЯТАЯ ЯЗВА"

*Е. Фадеева*

Мир библейских легенд и мир древнерусской литературы органично соединились в творчестве одного из самых оригинальных писателей XX века – А. М. Ремизова. В библейских историях находит писатель отражение своих чувств и раздумий, переосмысливая при этом источник. Примером такого обращения к библейским текстам является повесть "Пятая язва". Писатель строит основной конфликт как противопоставление Закона Благодати из древнерусского "Слова..." митрополита Илариона. По мнению И. А. Есаулова, эта оппозиция, "заявленная еще апостолом Павлом и последовательно проведенная древнерусским автором, настолько универсальна для русской ментальности, что проходит через всю тысячелетнюю историю русской словесности, а возможно и в значительной степени определяет духовное своеобразие русской истории в целом".[1] Высказанная И. А. Есауловым мысль совершенно справедлива и по отношению к творчеству А. М. Ремизова. Цель настоящей статьи заключается в том, чтобы проследить, как реализуются идеи Закона и Благодати в повести А. М. Ремизова "Пятая язва".

Повесть "Пятая язва" (1912) – одна из самых малоизученных в творческом наследии А. М. Ремизова. Конечно, об этом произведении писали современники автора, но в литературоведении нашего времени этой повести уделено мало внимания. Исключением является лишь статья А. М. Грачевой, в которой автор излагает историю создания повести, пишет о ее художественных и идейных особенностях, об отношении к ней критики и рассматривает эту повесть в контексте произведений русских

[1] Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе. Петрозаводск 1995, с. 28.

писателей о судьбе России начала XX века. Автор не ставит своей задачей установление всех литературных источников этого произведения, но указывает, что "именно древнерусская литература имеет первостепенное значение для формирования художественной структуры и идейной концепции повести".[2] А. М. Грачевой удалось установить, что основными источниками повести являются два апокрифа – "Слово Мефодия Патарского о царствии язык последних времен" и "Хождение Богородицы по мукам". Кроме того, как показала исследовательница, Ремизов использует в своем произведении и другие древнерусские тексты: "Слово о погибели Русской земли" (XIII в.), "Временник" Ивана Тимофеева, "Сказание" Авраамия Палицына, "Слово о пленении и о конечном разорении Московского государства" (XVII в.). А. М. Грачева пишет также о присутствии в повести мотивов "Откровения Иоанна Богослова", но подробно не раскрывает эту тему.

По нашему мнению, одним из прототипов главного героя следователя Боброва является библейский пророк Моисей. Бобров родился и вырос в г. Лыкове, после учебы в университете "год провел [...] за границей, в Париже [...] до всего добивался он, все хотел выведать, высмотреть, перенять" (с. 340).[3] Вернулся в родной свой Лыков. На новую должность в Студенец ехал с самыми благими намерениями, "дело его в Студенце представлялось ему широкой общественной деятельностью на благо [...] всей России" (с. 340). Весь труд свой полагал он во имя закона.

В тексте слово "закон" выделено курсивом, оно создает лейтмотив и имеет огромное значение в повести: "в законе видел он единственную крепкую узду, чтобы сдерживать людскую грубость, и в законе, только в законе видел он спасение России" (с. 341). Именно этот лейтмотив и позволяет соотнести образ Боброва с библейским пророком Моисеем. Моисей вывел израильтян из египетского плена, он является законодателем еврейского народа. Моисей – пример человека, беззаветно преданного своему народу. Одновременно это и трагическая фигура: он был одинок в своем стремлении спасти египетских пленников. В образе Моисея сосредоточена великая и вечная идея – идея пророка, которого не понимают и не слушают люди. Он хочет освободить свой народ, но евреи привыкли за годы плена к рабской жизни и не желают перемен. Рабам всегда легче оставаться рабами: "А подъяремные рабы рабами и остались. Откуда же

[2] Грачева А. М. Судьба России в литературе 1910-х гг. (Повесть А. М. Ремизова "Пятая язва") // Литература и история. СПб. 1991, с. 234.

[3] Ремизов А. М. Избранное. Л. 1991. Текст повести "Пятая язва" цитируется по этому изданию с указанием страниц в тексте.

рабу измениться?" – писал А. М. Ремизов в трудные дни 1917 года, размышляя о судьбе Родины.[4] Десять казней посылает Господь на Египет. Осуществляет их Моисей с помощью волшебного жезла – "простри руку твою с жезлом твоим" (Исх. 8; 5) велит ему Бог. Пятая казнь, посланная Господом на Египет, была моровой язвой.

А. М. Грачева убедительно доказывает, что название повести писатель взял из апокрифа "Слово Мефодия Патарского о царствии язык последних времен". У Ремизова рассказчик сообщает: "Четыре страшные язвы: пагуба, губительство, тля, запустение, а пятая язва Студенецкая – бич и истребитель рода человеческого – следователь Бобров" (с. 332). В списке "Слова Мефодия Патарского" XIV в.: "прѣди пойдут же прѣд ними на земля язвы д҃ : пагуба, губительство, тле и запустение". Пятой же "язвой", приходящей на землю непосредственно перед приходом Антихриста, автор "Слова Мефодия Патарского" считает разъединенность людей друг от друга. Именно в такой презрительной оппозиции к жителям Студенца находится следователь Бобров.[5]

Вместе с тем, название повести можно объяснить и как библейский символ. Не случайно Андрей Белый перепутал название повести в письме Ремизову: "можно сказать, что 'Пятая Казнь' есть то, чем будет гордиться период 1910-13 гг. За этот период времени ничто меня не потрясло так, как 'Пятая Казнь'...".[6]

Господь послал пятую казнь на скот египтян: "То вот, рука Господня будет на скоте твоем, который в поле, на конях, на ослах, на верблюдах, на волах и овцах; будет моровая язва весьма тяжкая" (Исх. 9; 3). А. М. Ремизов рассказывает о жителях Студенца, уподобляя их животным. Так, Александр Ильич, студенецкий исправник, стал обладателем ослиных ушей. Причем исправника мало беспокоит то, как воспримут его в таком облике окружающие – "предстань он, ну в соборе на молебствии, и не в каком-нибудь, а в песьем образе, да тот же протопоп Виноградов ему первому даст к кресту приложиться" (с. 355).

Жители Студенца носят такие прозвища: Райская птица, Пеликан, товарищ прокурора – *известная собака,* Прасковья Ивановна является "животным прекрасным и добрым", агроном – *Свинья,* телеграфист Вася *Кабанчик,* при этом жители города сопоставляются с животными в своем поведении: "Чуток на окрик Петруша, как конь" (с. 357). Александр

[4] Алексей Ремизов. Дневник 1917-1920 // Минувшее: исторический альманах. М.- СПб. 1994. № 16, с. 455.

[5] См. Грачева А. М. Судьба России в литературе 1910-х гг. , с. 235.

[6] Там же, с. 248.

Ильич обращается к Петруше лисьим голоском к петушку. Городской глава "кричал птицей, свистел" (с. 364), голос доктора звучал поросячьей фистулой. Земский начальник застрелил жену как зайца. Писатель последовательно уподобляет жителей Студенца животным, что дает основание рассматривать название повести как библейский символ пятой казни, посланной Господом на скот.

После того, как израильский народ вышел из плена, Моисей 40 лет водил его по пустыне, чтобы сменились поколения и рабство было забыто. В повести "Пятая язва" мотив пустыни связан с образом Боброва. В детстве, видя страдающую мать, "Боброву хотелось тогда унести мать туда, на край света, туда, в ту пустыню, где людей совсем нет, и он чувствовал в себе огромную силу сделать так, по-своему" (с. 339). В момент душевного перелома после беседы со старцем Шапаевым, в час, когда перевернулось все, чем жил следователь, "привычно Бобров поднял кулак, свою палку – *закон* – смертоносное знамя, крест воздвизалый, стяг свой – крест и проклятие: с ним и пойдет один, отколовшись от всего народа, один, *на край света по пустыне, где людей нет,* – откатный камень" (с. 379).

В трудном пути по пустыне народ израильский все время роптал: "И сказали Моисею: разве нет гробов в Египте, что ты привел нас умирать в пустыне? Что это ты сделал с нами, выведши нас из Египта? Не это ли самое говорили мы тебе в Египте, сказав: 'оставь нас, пусть мы работаем Египтянам'? Ибо лучше быть нам в рабстве у Египтянам, нежели умереть в пустыне" (Исх. 14; 11, 12), "о если бы умерли от руки Господней в земле Египетской, когда мы ели хлеб досыта! ибо вывели вы нас в эту пустыню, чтобы все собрание это уморить голодом" (Исх. 16; 3). Народ постоянно роптал, и тогда Моисей спрашивал Господа: "что мне делать с народом сим? еще немного, и побьют меня камнями" (Исх. 17; 4). Закон, согласно ветхозаветному рассказу, был необходим для того, чтобы в землю обетованную пришел народ, а не толпа кочевников: "храните и исполняйте их (законы); ибо в этом мудрость ваша и разум ваш пред глазами народов, которые, услышав о всех сих постановлениях, скажут: только этот великий народ есть народ мудрый и разумный" (Втор. 4; 6).

В ветхозаветном тексте закон предстает как способ спасения народа, как способ достичь процветания. Такая трактовка очень близка бобровскому пониманию закона. Задается вопросом Бобров: "Что же спасет русскую землю, вырванную, выжженную, выбитую, вытравленную и опустошенную? Кто уничтожит крамолу? Кто разорит неправду? Что утолит вражду? *Законность,* искони неведомая России, вот столп, которым укрепится земля" (с. 349).

Как в гневе библейский Моисей называл свой народ жестоковыйным, так и Бобров обличает свой народ: "нестойкий, друг с другом неладный, бредущий розно, разбродный и смолчливый, безгласный – вот русский народ" (с. 349). Законность, по мнению Боброва, единственный способ спасти гибнущую Россию.

Русский народ Бобров оценивает как "растерянный, расшатанный, ослабленный, оплеванный и оплевывающийся, спившийся... *бродник* народ" (с. 380). Такая оценка совпадает с библейским описанием израильтян, находившихся во многовековом пленении.

Бобров, сидя перед зеркалом, обращает "свою буйную речь... к русскому народу... и вот будто в руке его и вяжущая и решающая сила" (с. 380). Такой же силой в руке обладает пророк Моисей, это и волшебный жезл, это и каменные скрижали со словами Закона.

В культурной традиции Моисей часто изображается с рогами. Рога символизируют сверхъестественную силу, которой обладают пророки.[7] Одно из прозвищ главного героя повести "Пятая язва" – Рогач представляет собой намек на супружескую неверность его жены. Но при сопоставлении образа Боброва с библейским персонажем это прозвище неожиданно приобретает в подтексте другое, высокое значение.

Главный конфликт повести – столкновение следователя Боброва, служащего Закону, и старца Шапаева, воплощающего христианскую идею "вольного страдания". В повести мы находим мотивы древнерусского "Слова о Законе и Благодати" и этот спор двух героев вполне можно рассматривать как противопоставление Закона и Благодати друг другу.

Встреча Боброва с Шапаевым происходит несколько необычно. Вызванный следователем, Шапаев обвиняется в блудодеянии. Таким способом старец изгоняет бесов из людей. Вот, например, что говорит он Василисе, обратившейся к нему за помощью: "Смириться надо. Грех красотой творишь, а растопчи эту красоту, унизь ее, красоту свою, растопчи ее! Гордыня в красоте твоей! ...ты под ноги брось ее, красоту свою, растопчи ее!" (с. 372). На допросе Шапаев вел себя ничуть не робея, и даже казалось, что это Шапаев допрашивает Боброва, а не наоборот. По мнению старца, нет преступления, а есть несчастье. Несчастье от греха: "в мире грех ходит, муты среди людей делает. – Где человек, там и грех!" (с. 375).

Эта мысль была очень близка самому Ремизову. Как считал писатель, "в мире ходит грех". Таково народное раздумье над жизнью. Грех –

[7] Аверинцев С. С. Моисей // Мифы народов мира. М. 1992. Т. 2, с. 168.

сила и не знает никаких клятвенных преград, никаких зароков.[8] По мысли Шапаева, человек безгрешный не может быть близким к Богу, не совершивший греха не может быть прощен. "Грешник, униженный, многое постигает, грешный ближе к Богу, он-то и думает о Боге, молится, грешник первый предстанет перед Господом" (с. 375). Непоколебимой вере Боброва в Закон Шапаев противопоставляет идею вольного страдания. "Весь от себя отступи и отвернись от себя, прими на себя чужую вину, возьми крест другого и неси этот крест за другого" (с. 375). У А. М. Ремизова есть рассказ "Чужая вина" ("Докука и балагурье"), в котором работник, взявший на себя чужую вину и несший ее, после смерти становится святым. Такое страдание за другого – основа христианской веры, повторение пути Христа. По мнению Шапаева, только вольное страдание, "это сладкое узничество за другого", может спасти русский народ, просветить его сердце и очистить душу. На наш взгляд, этот спор двух идей показан Ремизовым именно как противопоставление Закона и Благодати. Спор заканчивается гибелью Боброва, однако не следует считать, что автор полностью отрицает его идею. Гневное обличение Боброва, плач его над разоренной русской землей – это плач самого Ремизова. Позиция старца Шапаева, его мысль "в мире ходит грех" – это и мысль самого писателя.

По мнению Б. П. Вышеславцева, "противопоставление закона и благодати, закона и любви, закона и царства Божия проходит через все Евангелия... как основной принцип христианства".[9] Если для Боброва строгое выполнение законов – спасение народа и государства, то для Шапаева спасение заключается в страдании за другого. Но Закон – это лишь ступень для ветхого человечества на его пути к Благодати и истине. Жизнь во Христе является решающей ступенью на пути к вечной жизни. Именно такую жизнь проповедует Шапаев. При этом его образ напоминает персонажей из патериковых рассказов. В этих повествованиях житейская "мирская" мораль сталкивается иногда с непривычной, но истинно христианской моралью. Зачастую герой патерикового рассказа, представлявшийся мирянам грешником, оказывается носителем подлинных заветов христианства. Это человек, совершающий страшные грехи, но излагающий при этом морально неоспоримые истины. Таковы, например, в "Луге духовном" Иоанна Мосха персонажи "Поучения от разбой-

[8] Из книги Н. Кодрянской "Алексей Ремизов" // А. М. Ремизов. Царевна Мымра. Тула 1992, с. 355.

[9] Вышеславцев Б. П. Этика преображенного эроса. М. 1994, с. 17.

ника" (гл. 71), рассказа о блуднице, окрещенной ангелами (гл. 207) и др.[10]

Митрополит Иларион в своем "Слове..." намечает два возможных пути человека в мире: самоутверждение в земной жизни и духовное спасение, для которого необходимо освободиться от рабства "земных" забот. По мысли протопресвитера Ивана Афанасьева, "признание права есть отказ от благодати ...есть возвращение к закону".[11] Безблагодатное (механическое) следование закону трактуется в традиции православного христианства как рабство и несвободное подчинение необходимости. Это заповеди, идущие не от Бога, но придуманные человеком. В таком понимании закон представляется как "формальные рамки абстрактной нормы; не могущие предусмотреть многообразия конкретных жизненных коллизий; как "мертвая буква", убивающая жизнь и препятствующая духовному спасению как нечто противоположное Царству Божию".[12]

Повесть "Пятая язва" – это размышление А. М. Ремизова об историческом и духовном пути России. Показывая столкновение двух различных мировоззрений, писатель обращается к библейским текстам и к идеям, восходящим к "Слову о Законе и Благодати". Главный конфликт строится как оппозиция Закона Благодати. Трагизм такого противостояния заключается в том, что "каждая великая система ценностей имеет своих поклонников и они вступают в борьбу друг с другом".[13] А. М. Ремизов в своих произведениях не давал прямых ответов на "столбовые", как он сам называл их, вопросы человечества. Однозначного разрешения конфликта не происходит, но путь старца Шапаева оказывается более близким автору, чем поклонение Боброва "мертвой букве" закона.

[10] Луг духовный. Творение блаженного Иоанна Мосха. Сергиев Посад 1915.

[11] Цит. по: Есаулов И. А. Категория соборности в русской литературе, с. 117.

[12] Там же.

[13] Там же, с. 27.

# СТРАШНАЯ МЕСТЬ : ИЗ КОММЕНТАРИЯ К ПОВЕСТИ А. РЕМИЗОВА “КРЕСТОВЫЕ СЕСТРЫ”

*И. Ф. Данилова*

Собаку маракулинского домовладельца – бывшего губернатора-самоистребителя Буркова, ту самую, которая съела нос конторщика Станислава, откушенный спьяну паспортистом Еркиным в повести Ремизова “Крестовые сестры”, как известно, зовут по-гоголевски – Ревизор. Однако настоящая работа посвящена отнюдь не влиянию на это ремизовское произведение знаменитой повести Гоголя. Речь пойдет о совсем другой “страшной мести”. Хотя, конечно же, прием, использованный Ремизовым, безусловно, восходит к традиции русской классической литературы XIX века, в том числе и к гоголевской.

Писатели первой половины позапрошлого столетия нередко черпали материал для своих произведений из устного предания, обращались за сюжетами к историческому и бытовому анекдоту. По мере развития русской прессы и усложнения ее жанрового состава, рассказы о таких “случаях из жизни” постепенно перекочевали из салонов, кабинетов, присутственных мест, полицейских участков и с городских улиц на страницы периодических изданий в колонки хроники текущих событий. Литература сразу же отреагировала на это, превратив газетные разделы происшествий в неиссякаемый источник сюжетов и фактов, позволяющих делать разнообразные социо-культурные обобщения. Уже Достоевский заимствовал темы будущих произведений именно из газет, о чем открыто говорил в своих романах. В “Крестовых сестрах” Ремизов наследует этой традиции. Однако обильно цитируемые газетные сообщения выполняют здесь несколько иную функцию. Лишь некоторые из них развиваются в самостоятельные сюжетные линии, большинство же образует “цитатные блоки”, где каждая конкретная “история” включается в общий ряд событий, из которых складывается калейдоскопически разнообразная картина жизни,

вследствие чего у читателя должна возникнуть иллюзия насыщенного действием, динамичного повествования. На газетное происхождение многих эпизодов ремизовской повести обратили внимание еще первые рецензенты. Однако до сих пор исследователи в основном ограничивались отсылками к этим наблюдениям своих предшественников, не обращаясь непосредственно к цитируемым источникам. Пришло время хотя бы отчасти восполнить этот пробел.

“Крестовые сестры” были написаны под впечатлением обвинения Ремизова в плагиате, прозвучавшего на страницах газеты “Биржевые ведомости” 16 июня 1909 года в подписанной псевдонимом Мих. Миров статье “Писатель или списыватель?” (№ 11160, с. 5-6). Работа над повестью стала своего рода психотерапевтическим актом, позволившим Ремизову компенсировать тяжелое депрессивное состояние как следствие этого обвинения. Надо отметить чрезвычайную остроту ремизовской реакции. Даже несмотря на то, что он не был одинок в сложившейся ситуации: в тот же период нападкам подверглись и некоторые другие писатели,[1] а за самого Ремизова дружно вступили коллеги по литературному цеху.[2] Бо-

[1] Вслед за Ремизовым, “вина” которого заключалась в том, что его пересказы народных сказок “Мышонок” и “Небо пало” появились в печати без соответствующих указаний, в августе 1909 года в плагиате был уличен К. Д. Бальмонт. К. Чуковский обнаружил в его статье незакавыченные цитаты из книги Дж. Симондса об Уитмене. Тогда же в Москве разразился скандал в связи с обвинением Эллиса в порче книг из собрания Румянцевского музея, продолжавшийся в течение всей осени. Наконец, в начале 1910 г. к числу “плагиаторов” был отнесен и Ф. Сологуб. Очевидец и непосредственный участник тогдашних событий Андрей Белый в своих позднейших мемуарах интерпретирует цепь инцидентов с писателями как широкомасштабную газетную кампанию против символистов и символизма в целом (см.: Белый А. Между двух революций. Москва 1990, с. 313, 328-333; 531, 535-538).

[2] Через несколько дней после появления “изобличающей” писателя статьи в “Биржевых ведомостях” М. М. Пришвин, собственноручно записавший в этнографической экспедиции один из текстов, ремизовский пересказ которого был объявлен плагиатом, опубликовал письмо в редакцию петербургской газеты “Слово”, где от лица ученых и собирателей фольклора решительно опроверг обвинения в его адрес(Пришвин М. Плагиатор ли А. Ремизов? (Письмо в редакцию) // Слово 1909. 21 июня (4 июля). № 833, с. 5). Вскоре статью в защиту Ремизова написал и М. А. Волошин (Волошин М. О плагиате. [1909] // ИРЛИ. Ф. 562. Оп. 1. Ед. хр. 385), однако она так и не увидела свет. Об этом, в частности, речь идет в его письме к “виновнику” скандала от 4 апреля 1910 года (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 18. л. 11). Кроме того, многие другие литераторы из числа знакомых писателя, а

лее того, подобные конфликты с рецензентами были спровоцированы очевидной насыщенностью сочинений модернистов незакавыченными цитатами и отражали традиционную для литературного процесса реакцию газетной критики, репрезентирующей прежде всего массовое читательское сознание и эстетические вкусы уходящих с исторической сцены направлений, на новое литературное явление, особенность которого состоит, среди прочего, именно в цитатности. Причем ремизовская художественная стратегия отличалась в этом смысле исключительным радикализмом: помимо обычных цитатных отсылок, создания произведений путем контаминации нескольких источников (как правило, разных редакций конкретной легенды или сказки и сопутствующего научного комментария), он зачастую использовал в качестве своеобразных "гиперцитат" целые фольклорные тексты и даже специальные научные сборники, позволяя себе не только цитировать непосредственно их содержание, но и имитировать характерные для этого жанра структурные элементы (таблицы, указатели, примечания и проч.). Поэтому Ремизов заведомо не мог не стать объектом для нападок. И все же на протяжении многих лет он продолжал вспоминать об этом инциденте с нескрываемой горечью, а впоследствии превратил его в одну из ключевых мифологем мемуарного повествования о своей литературной карьере, в книгах "Кукха" и "Встречи".[3]

Скорее всего, секрет столь острой и продолжительной реакции кроется в на разные лады повторяемом автором обличающей Ремизова статьи Мих. Мировым слове "экспроприатор". Если у современного, по крайней мере русского, читателя оно ассоциируется прежде всего с большевистским лозунгом "экспроприация экспроприаторов" и соответствующим ему историческим контекстом, то в 1909 году это слово было расхожим термином именно *уголовных* газетных хроник, причем "Биржевые ведомости" пользовались им особенно часто. И употреблялось оно в совершенно определенном значении: экспроприаторами назывались не просто воры, а собственно грабители, сопровождающие изъятие материальных ценностей физическим насилием. А так как общество было сословным, и понятие о сословной чести, несмотря на наметившуюся социальную диффузию, продолжало оставаться актуальным, подобное оскорбление воспринималось как весьма существенное. Не случайно, излагая впоследствии свою версию тогдашних событий и, кстати, в отличие от

также редакторы дружественных ему изданий высказали свою готовность в случае необходимости принять посильное участие в этом инциденте.

[3] См.: Ремизов А. Кукха. Розановы письма. Берлин 1923, с. 81-83; Ремизов А. Встречи. Петербургский буерак. Paris 1981, с. 21-30.

"Крестовых сестер", не употребляя более слова "экспроприатор", что само по себе является значимым умолчанием, писатель дистанцируется и от предложения Хлебникова стреляться за него на дуэли (это дворянский способ поведения), и от намерения Котылева "в театре публично набить морду" "мерзавцу" (это простонародный способ разрешения конфликта, взятый на вооружение самой скандальной прессой), – Ремизов рассказывает случай с посещением Московской биржи, где гильдия выносит ему оправдательный вердикт, и тем самым акцентирует собственное социальное происхождение и приверженность сословной традиции купеческого "честного слова".[4]

Кроме того, естественно, Ремизов отвечает на обвинения и как профессиональный литератор. В газете "Русские ведомости" (1909. 6 сент. № 205, с. 5), а затем и в журнале "Золотое руно" (1909. № 7-8-9, с. 145-148) он публикует "Письмо в редакцию" – пожалуй, единственное за весь дореволюционный период программное выступление, в котором излагает свое писательское кредо и указывает на используемые в работе художественные приемы.[5] Но... отнюдь не только этим "Письмом...". Поистине "страшной местью" обидчикам становится ремизовская повесть "Крестовые сестры".

Причем не потому лишь, что маракулинская "история с талонными книжками" является литературной трансформацией эпизода с обвинением

[4] См. об этом: Ремизов А. Встречи, с. 23-24, 26-28; а также: Данилевский А. А. A realioribus ad realia // Литература и история. Труды по русской и славянской филологии. Литературоведение. Тарту 1987, с. 110, 121-122.

[5] В этом своеобразном манифесте нашли отражение не только фольклористические взгляды Ремизова, а также его представления о характере взаимодействия литературы и фольклора, созвучные, как выяснилось, и собирателю-любителю, писателю М. М. Пришвину, и не ангажированным наблюдателям современных литературных баталий, ученым Н. Е. Ончукову и акад. А. А. Шахматову. Ремизовские рассуждения о мифотворчестве близки здесь кругу идей Вяч. Иванова, высоко оценившего "Письмо в редакцию" в дневниковой записи от 7 сент. 1909 г. (см.: Иванов В. Собр. соч. Брюссель 1974. Т. II., с. 803; см. также: Переписка В. И. Иванова и А. М. Ремизова // Вячеслав Иванов. Материалы и исследования. Москва 1996, с. 95, 113-114). А размышления о коллективном характере современного творчества восходят к беседам с М. А. Волошиным, который упоминает об этих разговорах в письме, относящемся к лету 1908 года (см.: ГЛМ. Ф. 227. Оп. 1. Ед. хр. 14). В частности, Ремизов неточно цитирует в своей статье следующий пассаж из его более позднего письма от 19 января 1909 года: "Иуда мне представляется темой, равной Каину и Фаусту. И хочется, чтобы каждый нашел своего Иуду. Как каждый должен написать своего Прометея, своего Фауста" (РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 18. л. 10).

Ремизова в плагиате, а сам главный герой повести наделен очевидными автобиографическими чертами. К тому же по всему тексту разбросаны отсылки к реальной ситуации. Например, почти дословно цитируется отправленное Ремизову через день после появления статьи Мих. Мирова письмо редактора журнала "Сатирикон" Аркадия Тимофеевича Аверченко с сообщением о приостановке сотрудничества "до выяснения этого недоразумения в печати".[6] В "Крестовых сестрах" те же слова произносит персонаж по фамилии Аверьянов.[7] Или другой пример из области "занимательной ономастики": маракулинского антагониста Глотова зовут Александр Иванович. А. А. Данилевский усматривает здесь намек на главного ремизовского обидчика – критика и редактора литературного отдела "Биржевых ведомостей" Александра Алексеевича Измайлова,[8] который, если и не был автором обвинительной статьи, на чем Ремизов настаивает в книгах "Кукха" и "Встречи",[9] то в любом случае принял решение о ее публикации. Однако не исключено, что писатель делает более сложный ход: собственно Александром Ивановичем является другой журналист-газетчик и уголовный хроникер, приятель Ремизова Котылев, который во время скандала с обвинением в плагиате, напротив, находится в лагере его горячих защитников и, как мы помним, предлагает разрешить ситуацию при помощи публичного мордобоя (кстати, во "Встречах" с этим предложением он появляется в Казачьем переулке у Ремизовых, сопровождаемый совершенно "рогожинской" компанией, а весь эпизод служит отсылкой к соответствующим местам в "Идиоте" Достоевского).[10] Вводя в текст имя и отчество Котылева, Ремизов подразумевает не столько реального прототипа, сколько саму моральную атмосферу этого литературного скандала, ибо расценивает последний как характерное про-

[6] РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 38. л. 1.

[7] Как известно, ремизовский герой, даже если в его уста вкладываются слова реального человека, одновременно сориентирован еще и либо на тексты традиционной культуры, либо на произведения классики XIX века. Поэтому нельзя не отметить, что фамилия Аверьянов упоминается в связи с фальшивым векселем в романе Достоевского "Подросток" (часть 2, глава 2, главка III). Кстати, здесь же муссируется и тема газет, а некоторые герои, в том числе Аркадий Макарович Долгорукий и Катерина Николаевна Ахмакова являются их активными читателями, причем чрезвычайно интересуются "фактами", цифрами и уголовными делами, дающими им пищу для размышлений над судьбами России. Добавлю также, что и сам Маракулин в известном смысле может быть назван подростком.

[8] Данилевский А. А. A realioribus ad realia, с. 103.

[9] См.: Ремизов А. Кукха, с. 81; Ремизов А. Встречи, с. 21.

[10] Ремизов А. Встречи, с. 24.

явление феномена "бульварной" прессы. Таким образом, ремизовский сарказм направлен не только на Измайлова, но и на газету "Биржевые ведомости". Знаменательно, что о мести заговорили уже первые читатели повести. Так, находившийся в этот момент в петербургской тюрьме "Кресты" приятель Ремизова по вологодской ссылке Павел Елисеевич Щеголев в письме от 25 сентября 1910 г. приветствовал выход из печати "Крестовых сестер" и отмечал: "Вижу, что Вы удовлетворили благородному чувству мщения, выставив начальницу. Вещь капитальная!".[11] Щеголев подразумевал рассказ о том, как соседка Маракулина Анна Степановна Шиянова служила в частной "образцовой" гимназии Ледневой, справедливо усматривая в нем описание злоключений Серафимы Павловны, которая одно время работала в Рождественском коммерческом училище Марии Алексеевны Минцловой, супруги Сергея Рудольфовича и, соответственно, невестки Анны Рудольфовны Минцловых.[12]

Однако, помимо подобного рода автобиографических историй, скрупулезного описания ремизовского приватного топоса, а также многочисленных отсылок к "петербургскому мифу" в русской литературе, прежде всего к соответствующим текстам Пушкина, Гоголя и Достоевского, в повести присутствует мощный пласт анекдотов, которые восходят к текущей газетной хронике, в первую очередь к хроникальным разделам вечерних выпусков "Биржевых ведомостей". Эти анекдоты выполняют в тексте двоякую функцию. С одной стороны, с их помощью Ремизову удается решить одну из ключевых творческих задач этого произведения – создать собственную версию "физиологии Петербурга". Не случайно, формула "Бурков дом – весь Петербург" является лейтмотивом "Крестовых сестер" (напомню, что "Весь Петербург" – так называется знаменитая адресная книга, издававшаяся А. С. Сувориным на протяжении многих лет). А еще одним рефреном повести звучит лапидарная характеристика жизни на Бурковом дворе: "Свадьбы, покойники, случаи, происшествия, скандалы, драки, мордобой, к а р а у л и участок [...] – так всякий день".[13] Как нетрудно заметить, именно этим почти полностью и

[11] РНБ. Ф. 634. Оп. 1. Ед. хр. 243. Л. 7, об.

[12] Последняя находилась в весьма непростых отношениях с родственниками и при этом одно время достаточно тесно общалась с Ремизовыми, прежде всего с Серафимой Павловной, которую пыталась вовлечь в круг антропософских интересов, что вызывало настороженность у писателя. Возможно, эта сложная коллизия человеческих взаимоотношений оказала влияние на оценку личности М. А. Минцловой и в быту, и в повести, и в последующих ремизовских мемуарах.

[13] Цит. по: Ремизов Ал. Крестовые сестры. Повесть // Литературно-художественный альманах издательства "Шиповник". СПб. 1910. Кн. 13, с. 182, 269.

исчерпывается обычное содержание газетных хроник. Поэтому, насыщая свой текст историями, имеющими газетное происхождение, Ремизов достигает еще одной цели – его повесть, помимо прочего, превращается и в памфлет, направленный против газеты как социального явления и как жанра, а также против той картины мира, которая агрессивно навязывается обывателю прессой. Так совершается ремизовская "страшная месть". Ведь именно его поколение, ставшее свидетелем начала новой технической революции, в том числе и в сфере средств массовой коммуникации (к примеру, введения в широкое бытовое употребление телефона и телеграфа), впервые почувствовало и попыталось осмыслить угрозу, исходящую из этого вновь формирующегося, как бы мы сейчас сказали, информационного пространства. Ремизов всегда с большим вниманием относился к тем жанрам словесности, которые находятся за условными границами собственно литературы, и нередко использовал подобный материал как элемент монтажа в своих произведениях, тем самым расширяя их жанровый диапазон. И газета для него была не только неиссякаемым источником разнообразных бытовых случаев, но еще и образцом такого пространства, в рамках которого можно выстроить абсурдную картину мира, так как на плоскости газетного листа, даже несмотря на попытку классификации по рубрикам, соположены разномасштабные по своей сути события, а единственным поводом для объединения служит их приуроченность к конкретной дате.[14] Кстати, именно к этой композиционной особенности современной прессы Д. В. Философов возводит поэтику ремизовских снов.[15]

[14] В самой газете, претендующей на репрезентацию подлинной реальности, момент отбора фактов для публикации тщательно затушевывается, а роль интерпретатора берут на себя либо редакционная статья, либо авторская публикация, в которой выражен частный взгляд на предмет. Ощущение абсурда возникает именно при переносе газетной информации в художественный текст, заведомо обладающий свойством "оценивать" любое включенное в него сообщение с точки зрения целого. Таким образом, интерпретаторский пафос литературы позволяет выявить случайность событий и алогичность повседневной жизни.

[15] В отклике на книгу Ремизова "Рассказы" (1910), в которой, по словам Философова, его больше всего поразили сны, критик пишет: "Есть своя логика в сонной чепухе. Чепуха, главным образом, в нелепой последовательности, в извращенной причинности. [...] Но что же скрывать? Мы все видим такие сны... даже наяву. Возьмите хороший, иллюстрированный журнал, который добросовестно регистрирует все, что происходит на земном шаре. Что вы увидите? Похороны убитого японского маркиза Ито. [...] Рядом – портреты Кука и Пири, снимок с полюса, которому никто не верит. Какое-то мошенничество около полюса. Перевертываете страницу: пять трупов. Обитатели мирной французской фермы,

Надо отметить, что Ремизов был услышан своими оппонентами. И их реакция свидетельствует о том, что он достиг намеченной цели. Если дружественные писателю критики вовсе обошли эту тему молчанием, сосредоточив свое внимание на философской проблематике "Крестовых сестер"; Владимир Кранихфельд лишь указал на "вкрапленные в повесть и внутренне с ней совершенно не связанные намеки на разные текущие события и даже газетные сплетни",[16] предположив, что этот прием позаимствован Ремизовым у Сологуба; рецензент "Нового времени" А. Бурнакин перечислил опознанные им в тексте истории газетного происхождения, а именно: рассказ об инспекторе народных училищ (кстати, снятый Ремизовым в более поздних редакциях повести, возможно, потому, что критики упорно возводили его к сологубовскому "Мелкому бесу"), анекдоты о самоупразднении губернатора, о выигрышном билете, о бабе, запертой на чердаке, о босяках, которые едят за рубль целую крысу, и об обманутой няньке-девчонке;[17] то главному ремизовскому изобличителю А. А. Измайлову повесть определенно не понравилась. Он счел обилие мелких деталей, почерпнутых из полицейских отчетов, за существенный недостаток ("целого нет"), приписав пародируемую здесь Ремизовым эклектичность газетной картины мира самому автору.[18]

Оставим, наконец, в стороне тему "страшной мести" и перейдем к конкретным примерам. Следует подчеркнуть, что именно вечерние выпуски "Биржевых ведомостей" являются особенно благодатным материалом для ремизовской повести,[19] так как, по преимуществу, состоят из разно-

убитые двумя мальчуганами. Потом Константинополь, и над ним реет Блерио на своей 'стрекозе'. Далее – освящение памятника Г. И. Успенскому и, наконец, какое-нибудь официальное торжество: геометрические линии войск, пустые квадраты улиц, площадей и городовые, городовые, городовые... Только во сне возможна такая нелепая, ничем не связанная последовательность фактов, и нужно обладать крепкой волей, незыблемой верой, чтобы утверждать смысл в этой бессмыслице" (Философов Д. В. Сны. (Ремизов) // Старое и новое. Москва 1912, с. 25-26).

[16] Кранихфельд Вл. Литературные отклики. В подполье // Современный мир. 1910. № 11 (Ноябрь), с. 97.

[17] Бурнакин А. Новая специальность // Новое время 1910. 29 октября. № 12440, с. 4.

[18] Измайлов А. Старорусские кружева. (Быль и легенда А. М. Ремизова) // Измайлов А. Пестрые знамена. Москва 1913, с. 91.

[19] Не вызывает сомнения тот факт, что Ремизов регулярно читал "Биржевые ведомости". По крайней мере, впоследствии он утверждал, будто сам купил вечернюю "Биржевку" со злополучной статьей Мих. Мирова на Финляндском вокзале, возвращаясь из Куоккалы от К. И. Чуковского (Ремизов А. Встречи, с. 21).

образных хроникальных разделов, соположенных с большими рекламными блоками и лишь изредка перемежаемых статьями, рецензиями или рассказами. Здесь и собственно раздел “Хроника”, содержащий анонимные сообщения о городских происшествиях и светской жизни столицы, и периодически появляющиеся разделы “В Москве” и “В провинции”, а также постоянные рубрики “Петербургские осколки” и “Петербург у мирового”, которым как бытописательным “картинкам нравов” придана более-менее художественная форма, хотя и эти сообщения остаются анонимными. Кроме того, в газете есть и разделы, появляющиеся менее регулярно.[20]

Так как хроникальные сообщения, как правило, восходят к полицейским протоколам, либо публикуются “со слов очевидцев”, – их речь чрезвычайно живописна, зачастую насыщена нелепостями и языковыми

Позднее, примирившись с А. А. Измайловым и с 1912 года начав публиковаться в этой газете, Ремизов, вероятно, бесплатно получал ее на дом, так как в 1910-е годы подобное широко практиковалось им в качестве одного из обязательных условий сотрудничества с тем или иным периодическим изданием.

[20] Именно анонимность газетного сообщения заведомо превращает его в благодатный материал для Ремизова. Впрочем, писателя не останавливает даже наличие у заметки автора. Скорее, он воспринимает газету как некий единый текст, подлежащий свободному цитированию материал для своих сочинений, печатный источник наподобие фольклорного, древнерусского или этнографического сборника. (Между прочим, несмотря на то что Ремизов часто рассуждает об устной традиции, для него особенно важна зафиксированность текста на письме. Возможно, поэтому в своих поздних мемуарных книгах он нередко черпает автобиографические эпизоды не из глубин памяти или дневников, а из собственных более ранних художественных произведений. Тем самым истинность события как бы дополнительно подтверждается его давней запечатленностью в слове, и одновременно происходит легитимация вымысла как факта.) Соответственно авторы газетных заметок превращаются в сказочников-мифотворцев, ссылки на которых не обязательны, так как они выступают в роли всего лишь “трансляторов” мифа о современности, его со-творцов, а не творцов. С этой точки зрения сама газета становится этаким “коллективным бессознательным” данного общества, точнее, некой мифопорождающей институцией, тем местом, где артикулируются социальные мифы. Методика работы Ремизова с газетным материалом аналогична работе со сказкой или легендой. Дальнейшее движение в этом направлении привело к тому, что в годы революции он создал образцы оригинального жанра “современной легенды”, “главным героем” которой стала “городская сплетня” как представительница живой истории, позволяющая не только уловить “дух времени”, зафиксировать “ускользающую натуру” разновеликих по своему масштабу событий в едином потоке бытия, но и, благодаря множественности точек зрения, к тому же сформировавшихся в разных социальных средах, приблизиться к верному пониманию происходящего.

находками, которые дают богатую пищу ремизовскому словотворчеству. Причем нередко именно там, где рецензенты усматривают авторскую причуду и языковое самоуправство, на самом деле всего лишь дословно процитировано газетное сообщение. Вот пример, непосредственно не относящийся к тексту Ремизова: "Ген[ерал]-м[айор] Левицкий, известный всей России своим "проектом" искусственной бури для подъема на воздух домов и других сооружений, получил охранительное свидетельство на летательную машину. Как известно, генерал теперь в отставке".[21] Или сообщение из Одессы, озаглавленное "Покушение на убийство директора": "Бывший воспитанник V класса гимназии, сын священника Боголюбов, покушался убить директора гимназии Тарасова. Боголюбов выстрелил в директора, когда тот выходил на улицу. Увидя, что промахнулся, подбежал к нему и хотел нанести удар по голове ломиком, но был схвачен и обезоружен" (БВ 16 февр. № 11568, с. 3). Особенно трогательны здесь уменьшительно-ласкательное "ломик" и фамилия преступника в сочетании с его настойчивостью. И все эти языковые кунштюки помещаются на фоне сообщений из Государственной думы, которая в начале 1910 года с не меньшим пылом, чем в 2001 году, обсуждает реформу русского языка.

А вот более близкая к содержанию повести группа сообщений. Особое место в ней занимает ежедневная информация о самоубийствах, помещаемая не только во всех без исключения хроникальных разделах, но и в специальной рубрике "Самоубийства". Сама эта тема, пожалуй, одна из ключевых в вечерней "Биржевке", потому что на рубеже 1900-1910-х годов "эпидемией самоубийств" охвачены буквально все слои общества: гимназисты, курсистки, крестьяне, рабочие, "барышни", офицеры, купцы и дворяне. В начале февраля 1910 г. на страницах газеты академик В. М. Бехтерев высказывает свое отношение к этой проблеме и предлагает отменить за бессмысленностью как уголовное преследование самоубийц-"неудачников", так и запрет на христианское погребение преуспевших в этом деле (4 февр. № 11548, с. 3). А З. Н. Гиппиус публикует в "Биржевке" рассказ "Лунные муравьи", посвященный той же теме.

[21] Биржевые ведомости (Веч. вып.). 1910. 25 янв. № 11531, с. 3; разд. "Хроника". Между прочим, Ремизов нередко цитирует именно те фразы, которые выделены в газете полужирным шрифтом. Следует также подчеркнуть, что здесь речь идет в основном о газетных публикациях, относящихся к первой половине 1910 года, т. е. непосредственно ко времени интенсивной работы писателя над повестью. При дальнейшем фронтальном просмотре прессы хронологические рамки, бесспорно, должны быть расширены, так как Ремизов начал коллекционировать вырезки из газет задолго до этого.

В "Крестовых сестрах" самоубийством "непредвиденно", по словам Ремизова, кончают жизнь вроде бы вполне благополучные муж и жена Ошурковы. Такая немотивированность их поступка, вероятно, "спровоцирована" многочисленными газетными свидетельствами, полученными от неудачно покушавшихся на собственную жизнь, которые объясняли причину суицида "скукой". Следует принять во внимание и сообщение "Биржевых ведомостей" от 1 января 1908 года (№ 1, с. 3) о двойном самоубийстве, произошедшем в номере знаменитых Егоровских бань в Казачьем переулке.

Еще один случай, который может быть включен в контекст истории с "самоупразднением" губернатора Буркова, бесспорно, имеющей и более конкретный источник: "Исполняющий должность эстляндского губернатора, полк[овник] Коростовец, в приказе по полиции от 23-го февраля 1910 года, за № 1045, изданном по делу об убийстве беглыми арестантами урядника Реканта, не имевшего при себе револьвера при преследовании убийц, объявляя своим подчиненным благодарности и замечания по службе, объявил сам себе выговор" (БВ. 27 февр. № 11588, с. 3). То же можно сказать и по поводу сообщения о выигрыше 200.000 неким Магницким, узнавшим об этом лишь через несколько лет. Знаменательно, что тут же "отыскался прежний владелец билета [вероятно, им был историк Раков из ремизовской повести – И. Д.], доказывающий, что билет был продан Магницкому два года спустя после выигрыша" (БВ 12 янв. № 11509, с. 3).

И наконец, те сообщения, которые непосредственно цитируются в "Крестовых сестрах". Наиболее раннее из них – дело "старца Федотушки" из Верхотурья, попавшее в газеты, в том числе и в "Биржевые ведомости", в феврале 1908 года (№ 34, с. 5). Живя в лесу, он оставлял при себе понравившихся богомолок для удовлетворения плотских потребностей, а затем убивал их. Федотушка, получивший в повести фамилию Кабаков, упоминается среди тех, кого посетила на богомолье маракулинская хозяйка Адония Ивойловна. Знаменательно, что Ремизов посылает газетные вырезки с сообщениями о деле "старца Федотушки" своему приятелю Маделунгу,[22] так как, вероятно, обоих интересует модная тогда в столичных литературных кругах тема сектантства, затронутая в тексте.

[22] Они вклеены вместе с другими вырезками в письмо от 17 (30). 3. 1908 г. : "Не смущайтесь, что пишу на заклеенной бумаге, пишу на своих вырезках, которые изо дня в день собираю. Думаю, что в таком сообществе слово мое прозвучит роднее и пахнет на Вас милою Русью" (Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу. Сост., подгот. текста, предисловие. и прим. П. Альберга Енсена и П. У. Мёллера. Copenhagen 1976, с. 46).

Вера Николаевна Кликачева рассказывает Анне Степановне Шияновой историю про сестру милосердия, предложившую собственную кожу для пересадки ошпаренному кипятком ребенку. Об этом также сообщается в одном из февральских номеров "Биржевых ведомостей" за 1910 год. Между прочим, как уже отмечали исследователи, появление в повести многочисленных Верочек могло быть связано с именем В. Ф. Коммиссаржевской.[23] Дополнительным аргументом в пользу этого утверждения служит то, что в 1910 году февральские и мартовские номера "Биржевых ведомостей" и других газет переполнены всевозможными материалами об актрисе в связи с ее смертью.

Цитатой из "Биржевки" является и случай с губернатором Бурковым, забывшим на извозчике пасхальное яйцо, о чем, по словам Ремизова, "оповестили на третий день все петербургские газеты". Действительно, 20 апреля 1910 года, т. е. на третий день Пасхи, которая наступила 18-го, в разделе "Хроника" газеты "Биржевые ведомости" (№ 11671, с. 3) было опубликовано следующее: "Полковник гвардии барон Боде, служащий в гофмаршальской части, заявил полиции просьбу о розыске извозчика, на котором в первый день св. Пасхи он забыл яйцо, полученное в Царском Селе".

В заключение назову источник истории обманутой и обесчещенной девочки-няньки Верушки. Это довольно обширная заметка "Драма няньки", помещенная в газете "Биржевые ведомости" 22 февраля 1910 года (№ 11578, с. 3) вне разделов и за подписью "А. Потемкин". Ремизов почти дословно цитирует ее, изменяя лишь некоторые детали: его Верушка ровесница своего прототипа Екатерины В., однако последняя не является круглой сиротою (именно отец и мачеха, а не случайный пожар, как в повести, спасают ее из притона, после чего, естественно, она остается дома, а не отправляется "в люди"). Писатель добавил также профессию (дворник) брату Кати, рассказ о "чудотворности" Верушки, полностью сочинил дальнейшую судьбу своей героини, но сохранил в неприкосновенности место действия и все, что касается ее совращения и пребывания в гостинице. Этот эпизод повести вполне мог бы послужить основанием для нового и гораздо более аргументированного обвинения Ремизова в плагиате, ведь заметка имела автора. Однако, очевидно, ни сам Измайлов, ни кто-либо из сотрудников "Биржевых ведомостей" более уже не решались вступать с ним в открытую полемику.

[23] См.: Данилевский А. А. A realioribus ad realia, с. 112-113.

# КНИГА БЕЗ КОНЦА: "РОССИЯ В ПИСЬМЕНАХ"

*Антонелла д'Амелия*

По замечанию Бродского, изгнание для писателя – это событие прежде всего языковое. Борьба за свой язык и культуру диктуется инстинктом самосохранения. Язык – это тот щит и меч, тот оплот, который позволяет противостоять глухоте чужого мира.[1] Центробежной силе изгнания писатель противопоставляет центростремительную тягу назад, бегству – возвращение, новизне – старину, настоящему – прошлое, иностранной речи – родное слово. Неизлечимая травма эмиграции влечет за собой ощущение интеллектуальной неузнаваемости, отчуждения. Эмиграция прерывает непрерывность бытия, тормозит течение времени в жизни человека, захваченного водоворотом Истории. Именно поэтому внутренний взор писателя-эмигранта обращается к прошлому, а память становится единственной путевой нитью. Вырвать из забвения свой язык, его потаенное филологическое ядро, его "живой голос" превращается для него в жизненную необходимость. В зарубежные годы Ремизов ежедневно упражняется в письме, холит и лелеет эмбрионы мысли, гнезда слов. В "Ахру", его первом эмигрантском произведении, созданном сразу по приезде в Берлин, он пишет:

Слышу – Гофмана – Гоголя –
Достоевского – – А. Белого – –
словарь – слово –
слово – исток письма
матерьял – Россия
современность
1918-1920[2]

[1] См.: Brodskij I. Dall'esilio. Milano 1988, p. 32.

[2] Ремизов А. М. Ахру. Повесть петербургская. Берлин-Петербург-Москва 1922, с. 37.

Ремизов чувствует необходимость записывать, регистрировать эти душевные переживания, которые лишь родная речь способна облечь в словесные оболочки. Слова заменяют ему оставленные навсегда пространства: русскую землю, свой город, стены своего дома, места писательских, политических и общественных собраний. Страждущая душа русского писателя в изгнании требует новой космогонии, передела механизма памяти, завоевания нового жизненного пространства, которое было бы надежной преградой от потери идентичности.

Современным исследователям истории русской культуры деятельность писателей-эмигрантов в Берлине 20-х годов может показаться почти исступленной: это была отчаянная попытка избежать забвения в водоворотах исторического потока. Они стремились воспроизвести в столице Германии те же формы существования, те же институты, те же обычаи, что характеризовали жизнь интеллигенции в дореволюционной России. Процесс "дублирования" на немецкой земле издательств, школ, университетов, домов культуры и искусств шел полным ходом. В берлинских кафе проводились литературные вечера, в которых ясно угадывались политические, философские и артистические собрания Москвы и Петербурга, с их атмосферой дебатов, стычек и дискуссий.[3]

Быт человека проживающего на чужбине полон трудностей. Термин Ausländer, вместе с русской транскрипцией самых насущных немецких слов, испещряет страницы рукописей русских эмигрантов. Жизнь полна бесконечных хлопот о квартире, виде на жительство, паспорте, деньгах, и в то же время, материальные трудности как бы стимулируют творческое вдохновение. Происходит нечто вроде взрыва художественной деятельности. Можно лишь поражаться тому, сколько было написано и опубликовано русскими писателями в Берлине, будь то воспоминания, романы, повести, сборники стихов и сказок, эссе, автобиографические заметки. Русские издательства в Германии публикуют неимоверное количество книг, газет, журналов. В эти года русскоязычная культура переживает один из самых высоких, плодотворных и разнообразных периодов своей истории, объяснить который можно лишь условиями эмиграции,

[3] Берлинскому периоду русской культуры посвящено бесчисленное множество статей и книг, см. например: Williams R. C. Culture in Exile. Russian Emigrés in Germany. 1881-1941. London-Ithaca 1972; Флейшман Л. - Хьюз Р. - Раевская-Хьюз О. Русский Берлин 1921-1923. По материалам архива Б. И. Николаевского в Гуверовском институте. Paris 1983; Raeff Marc. Russia Abroad. A Cultural History of the Russian Emigration, 1919-1939. New York-Oxford 1990; Schlögel K. (Ed.), Der Große Exodus. Die russische Emigration und ihre Zentren 1917 bis 1941. München 1994; Scrittori russi a Berlino, a cura di R. Platone, Napoli 1995.

"метафизикой" изгнания: писатель в изгнании тратит все свое время на борьбу за восстановление собственной общественной значимости, своей решающей роли, своего авторитета.[4]

"Русские писатели, живущие в России при всей тяготе житейской – пусть не завидуют покинувшим вольно или невольно Россию, не зарятся на нашу нищету и безродство!" – восклицает Ремизов в "Ахру",[5] книге, составленной из осколков тягостных воспоминаний, очерков о литературных периодах прошлого, о драматических событиях 1918-1921 годов, где тематическими ключами являются такие слова, как: тоска, боль, страдание, отчаяние. Это – диаграмма его души, в которой недавнее прошлое, со всеми его трудностями и переменами, рисуется желанным, по сравнению с буднями изгнания.

В первых берлинских записях Ремизов делает попытки осознать глубину своей потери – потери родной земли, языка, литературного пространства. Он пишет о своем одиночестве, чувствует себя покинутым в безмолвной пустыне чужбины. Вместе с родным языком потеряно и самоощущение: "жили мы в Берлине на Лессингштрассе, и я назывался тогда на немецкий лад – Ремерсдорф (Remersdorf)", признается он в книге "По карнизам".[6] Его книги этого периода населены множеством персонажей, силуэтами друзей, живущих в его памяти. Эти страницы объединены общей идеей неприятия забвения, в них очерчиваются зыбкие границы двух частей мира: эмиграции и России. Посвящая жене "Ахру", Ремизов пишет: "А эта книга, как комок огненный. Это первая память о России, это первые наши дни здесь. Покинутые, безучастные, никогда так черство не относились к нам...".[7]

Ощущение сиротства, интеллектуальной пустыни, одиночества изгнанника присутствует на множестве страниц, написанных Ремизовым в Берлине. Здесь обостряется одна из характерных его черт: отчужденность по отношению к литературной среде. Это свойство, которое проявилось уже в период вологодской ссылки и в Петербурге во время общения с символистами, в изгнании выросло до макроскопических размеров: его личная участь сливается с исторической судьбой целого поколения, и его сочинения обретают тот трагический тон, тот мрачный оттенок, который будет им присущ до самого конца.

[4] См. : Brodskij I. Dall'esilio, p. 20.

[5] Ремизов А. М. Ахру. Повесть петербургская, с. 29.

[6] Ремизов А. М. По карнизам,. Белград 1929, с. 19.

[7] Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж 1959, с. 159.

В берлинские годы усиливается еще одна характеристика Ремизова: работая над книгами мемуаров, он возобновляет творческий поиск подходящей для них художественной формы. На эксперименты авангарда по разрушению традиционного романа он отвечает изобретением новой литературной формы – непрерывный рассказ памяти, своеобразный коллаж из фрагментов отрывков, связанных лишь нитью памяти. "Прошлое, каким бы оно ни было мучительным или приятным, неизменно остается твердой почвой" – сказал Бродский[8] и Ремизов очерчивает контуры прошлого осколками чувств, намеков, свободных ассоциаций. Писатель-изгнанник столь болезненно ощущает чувство потери, что его тексты свидетельствуют о этом внутреннем переломе, начиная с самой художественной формы, как, например, в "Космографии", в которой печальные воспоминания дробятся на отдельные размышления, осколки мыслей, краткие абзацы, афоризмы:

> *Мучительное*
> Для меня самое мучительное, когда спутник мой по каким-нибудь делам пошел, ну, купить что-нибудь или за справкой, пошел: "я сейчас, подождите!" – и пропал.
> Ожидание и поиски – ни другу, ни недругу не пожелаю.
>
> *Удовольствие*
> Самое большое удовольствие для меня, да наверно и для вас да и для всякого – показать человеку дорогу.
> Но мне, не говорящему путно ни на каком языке, и даже по русски, если внезапно, не находящему слов для ответа и обреченному скитаться среди иностранцев, это удовольствие очень чувствительно.
>
> *Лучшее*
> Самое лучшее – смех и улыбка.
> Только никогда не знаешь, что другому будет смешно и на что улыбнется. И как часто (замечал на улицах и в театрах) там смеются, когда, кажется, нет ничего смешного, и улыбаются, не знаешь почему.[9]

Воспоминания вращаются вокруг таких семантических гнезд, как страдание, растерянность, отчужденность. Мир смеха, который, хоть и редко, но все-таки проявлялся в ранних произведениях писателя, безвозвратно отходит на задний план. Стиль текста фрагментарен, как бы раздроблен тоской. Судьба диаспоры, тяжелый опыт тех, кто более или менее добровольно покинул родину, распространяется и на художественную форму, в которую облекается память; в результате, текст членится на

[8] Brodskij I. Dall'esilio, p. 26.

[9] Ремизов А. М. Космография. "Звено". Париж, 29 дек. 1924, № 100.

короткие, сухие повествовательные отрезки, как бы маленькие поэмы в прозе, озарения, речевые осколки.

"Я не боюсь бессвязностей и разрывов" – могла бы о себе сказать словами Мандельштама литература двадцатого века; не боюсь, и даже превозношу! Литература XX столетия, в своих наиболее типичных выражениях, предпочитает открытую форму, незавершенность, раздробленность. И многие художественные произведения, появившиеся на свет в русском Берлине, имеют именно такую структуру: они фрагментарны, отрывисты, как бы желая передать исторический перелом в повествовательных осколках действительности, в диалогах подхваченных налету, в беглых воспоминаниях. Так, Белый планирует и подготавливает бесчисленное количество фрагментарных мемуаров; Шкловский собирает отрывки воспоминаний и эссе в книгах "Зоо", "Сентиментальное путешествие" и "Ход коня"; Ремизов соединяет воспоминания, мысли, афоризмы, рассказы, письма и документы в "Огненной России", "Ахру", "Кукха", и особенно в "России в письменах", произведениях сознательно фрагментарных, прерывистых, но в то же время объединенных по замыслу. В этих текстах, составленных из фрагментов, коротких отрывков, писем, размышлений, автобиографических заметок, страниц дневника, документов, автор ставит своей целью запечатлеть вспышки памяти или описать процесс "развертывания" воспоминания в пересказе древних памятников. Эти необычные повествовательные страницы превозносят незавершенность, возвышая ее до ранга художественной формы.[10]

С точки зрения композиции, одно из самых интересных произведений берлинского периода это "Россия в письменах", замечательный литературный монумент русской культуре и русскому языку, составленный из пересказа старинных "документов". Это – книга-летопись, книга исторических эпох, "археологическая память", удивительный апокриф, продиктованный тоской. В Берлине тоска влечет творчество эмигранта назад, на знакомую территорию: к русскому языку, русской истории, культуре. В "России в письменах" старинные русские и славянские документы чере-

[10] В те годы Ремизов находился под влиянием той "открытой формы", которую Василий Розанов канонизировал в своих книгах "Опавшие листья" и "Уединенное." Одновременно на него произвела сильное впечатление художественная форма, использованная Львом Шестовым для выражения своей "адогматической мысли": афоризм, лапидарное утверждение, неразвитые зачатки мысли. В рецензии на "Апофеоз беспочвенности", опубликованной в том же Берлине, в сборнике "Крашенные рыла. Театр и книга", Ремизов, описывая Шестова как одинокого мыслителя, вечного странника в поисках истины, заостряет особое внимание на форме, которую философ избрал для выражения своих изысканий.

дуются с воспоминаниями автора, с пересказом его жизненных и литературных встреч. Памятники древнерусской письменности оживляют память писателя, дают толчок к переосмыслению русской истории и личного опыта. Эти документы представляют собой не только тот словесный материал, в котором "археолог" Ремизов прослеживает вековую эволюцию языка, но и историческое свидетельство о прошлом России.

> Письменные документы имеют непосредственное значение для историка: это прямое и достоверное свидетельство о жизни народа. И эти же документы, в качестве языкового материала, не менее важны для историка литературы: письменный памятник – это отпечаток словесного образа, по которому можно представить и склад речи и говор.
>
> Склад русской речи (синтаксис) и русский говор XVII века, означенные протопопом Аввакумом в его "Житии" как "вяканье" и "просторечие" в противоположность книжным "философским виршам" и "красным словесам" в совершенстве выражены им самим в "Житии" и "Посланиях" [...]
>
> Не для одних ученых, изучающих историю русского языка, не только для русских писателей, которым без истории своего языка никак не обойтись, но и для всякого русского человека "книжного почитания", прочитать не глазами только, а и губами такой документ – стоит (Повольная торговля).[11]

Как только "археологическая" память Ремизова воскрешает, посредством творческого акта, картины прошлого, документ теряет свою книжную патину, становится личным, автобиографическим опытом, переплетается с 'узлами и закрутами' памяти:

> В моих "реконструкциях" старинных легенд и сказаний не только книжное, а и мое – из жизни – виденное, слышанное и испытанное. И когда я сидел над старинными памятниками и, конечно, не спроста выбирал из прочитанного, а по каким-то бессознательным воспоминаниям – "узлам и закрутам" моей извечной памяти.[12]

Память, средство, употреблявшееся в древности и в средневековье для сохранения и передачи знания, используется писателем-эмигрантом для того, чтобы сохранить связь с прошлым, сберечь свое самовосприятие и спастись от ощущения ненужности. Разрушительному и обезличивающему напору Истории Ремизов противопоставляет неустанную борьбу за язык и непрерывное переосмысление родной культуры. Окунаясь с голо-

[11] Впервые глава "Повольная торговля" была издана в журнале "Родная старина", Рига, 17/30 сент. 1928, № 4.

[12] Ремизов, А. М. Подстриженными гмазами. Книга узлов и закрут памяти. Париж 1951, с. 132.

вой в старинные "документы", писатель теряется в исторических эпохах и вживается в события прошлого. В результате получается странная смесь истории и личной жизни, хроники и воображения, где мелкие подробности быта писателя окрашиваются в исторические тона, и однообразие старинных рукописей скрашивается вкраплением современности. Музыкальная проза Ремизова, сплетение анафор, пауз и повторений, воспроизводит этот непрестанный поток мыслей-воспоминаний-документов, выдает опасение писателя забыть и быть забытым.

"Россия в письменах" – не историческое, ученое сочинение, как подчеркивает писатель в автобиографии "О себе", а новая форма повествования, где действующим лицом является не отдельный человек, а целая страна, время же действия – века.[13] Это своего рода представление о себе и России, о русской жизни в веках, в котором Ремизов затеял отобразить свою страну "по обрывкам и осколкам ее памятников":

> По обрывкам документов русская жизнь в веках. Россия сама, как сюжет, будто живое существо. Среди материалов я искал народную мудрость: докука русского народа, его обдумывание и ответы на вопросы жизни. И балагурье. Чудесное, странное в житейском.[14]

"Россия в письменах" – книга без глубины, без дали. В ней отсутствует пространственное расстояние между разными голосами и разными событиями. Все события протекают на длинном крупном плане, где малейшие детали рассматриваются как макроскопические предметы, и разновременные действия показаны вместе. Завороженный старинными документами, Ремизов странствует по земле русского слова и переживает разные места и эпохи; время уничтожено в творческой памяти писателя, воссоздающей прошлое и воскрешающей древнюю речь, старинную рукопись, всю графическую и письменную традицию средневековых летописцев: "Чтение материалов возбуждает память. Какое-нибудь одно слово, один образ – и перед вами раскрываются двери и вашей уже памятью вы попадаете в волшебное царство."[15]

Если звуковые обрывки "Опавших листьев" и "Уединенного" отражали противоречивое и непоследовательное мышление Розанова, были – по словам Синявского – "самой полной, адекватной формой его филосо-

[13] Ремизов А. М. О себе // Флейшман Л. - Хьюз Р. - Раевская-Хьюз О. Русский Берлин 1921-1923, с. 178.

[14] Кодрянская Н. Алексей Ремизов, с.116.

[15] Там же, с. 202.

фии",[16] то отдельные повествовательные отрывки-главы "России в письменах" представляют собой самую гибкую форму бесконечного потока воспоминаний Ремизова, его непрерывного "переживания" слитых воедино прошлого и настоящего.

Когда в 1923 году разорилось издательство Геликон, опубликовавшее первый том "России в письменах", у Ремизова уже была готова новая подборка материалов для издания второго тома. Эта подборка, как и другие книги периода эмиграции, содержит уже опубликованные в периодике тексты вперемешку с новыми разработками любимых "документов". Рукопись этого проекта Ремизова, хранящаяся в архиве Резниковых в Париже, позволяет различить как позднейшие переделки в уже готовом материале, их расширение ввиду возможности публикации еще одного, третьего, тома, так и вмешательства Ремизова-летописца в уже изданные тексты, его пояснения и добавки, исторические уточнения, замечания и ссылки поздних лет.

Первоначальное ядро второго тома "России в письменах" состоит из материалов, отчасти уже отработанных Ремизовым и опубликованных в России в десятых-двадцатых годах:

1. Круг жизни (1817-1826) – письма семейные
2. Разорение, общественно случившееся (1752-1814) – письма отечественные
3. Жичливая жена (1783-1835) – письмо хозяйственное
4. Живая жизнь. Письма Пестелей (1824-1827).[17]

Эти материалы состоят из описаний русского быта девятнадцатого столетия, восстановленного по письмам и записям нескольких представителей средней аристократии. Ремизов пытается выявить в них "живую жизнь" этого общества, его плодотворный "растительный процесс", любовные связи, ежедневную рутину. Это – живая жизнь, состоящая из любви и дружбы, из свадеб и разводов, из страдания и смерти; это – истинная жизнь, по его замыслу, радикально отличающаяся от той воображаемой, переосмысленной, передуманной, что изображается в литературе. И такую жизнь можно воссоздать, лишь основываясь на личной переписке и иногда на сновидениях. Ведь рассказывать сны значит жить "жи-

[16] Синявский. А. "Опавшие листья" В.. Розанова. Париж 1984, с. 9.

[17] "Круг жизни" был издан в журнале "Заветы" 1914 № 3; "Разорение общественно случившееся" – в литературном сборнике "Полон", СПб. 1916; "Жичливая жена" – в сб. "В год войны", СПб. 1915; "Живая жизнь. Письма Пестелей" – в журнале "Воля России" 1925 № 12.

вой жизнью – трудной и бессмысленной": "Только сны, да кое-что из нелитературных писем открывают о живой жизни" (Живая жизнь).

Мир, который всплывает, вырисовывается в этих письмах, полон забот, финансовых и политических проблем, супружеского долга, ответственности. На этих страницах не найдешь упоминаний о ссорах, но лишь о взаимопонимании: замечания о прочитанных книгах, материнское чувство, путевые рассказы, тоска о семье. Даже такое крупное историческое событие, как декабристское восстание, мы видим сквозь призму материнской тревоги.

Ремизов-рассказчик описывает и обстоятельства, при которых у него возник интерес к "живой жизни" девятнадцатого века и, как всегда, он точно указывает, кто предоставил ему "документы":

> Летний месяц 1912 г. мы жили в Бобровке у Анны Алексеевны Рачинской. Я писал повесть мою "Пятую язву" и слушал рассказы Анны Алексеевны о ее бабушках и дедушках. И затеял "Круг жизни" – в подлинных письмах представить тогдашнюю жизнь обыкновенных людей, о которых по смерти, хоть и поется "вечная память", но никто никогда не вспоминается, а среди которых жил и Грибоедов и Пестель [...] Три главы из этого "письмовника" мне удалось напечатать [...] Письма "письмовника", как и предлагаемые пестелевские письма и из дневника А. И. Калечицкой мне дала переписать Анна Алексеевна Рачинская, а оригиналы остались у нее в Бобровке (Живая жизнь).

Как признается сам писатель в книге "Круг жизни. Письма семейные", он затеял изобразить посредством этих документов "некоторый круг жизни" людей не знаменитых (о знаменитых заботится история!), а самых простых, занятых своими ежедневными проблемами, удрученных течением времени и сменой поколений. Он затеял возобновить их жизнь посредством семейных писем:

> письма поздравительные со вступлением в брак и сообщение о судьбе приятелей-товарищей холостой жизни, письма о разводе и благоприятной развязке дела, письмо деловое о делах по службе, письмо о смерти жены и о устройстве детей, письмо городское – о событиях петербургской жизни, и письма деревенские, семейные, – на одном листе по трое пишут! – семейные, о детях, о приискании губернантки, пожелания родственнице благоприятно разрешиться, приглашения погостить и обещания провести вместе Святки (Круг жизни).

Как в первом изданном томе, очень показательны для книги подзаголовки: они задают тон каждой отдельной главе, отсылают к политическим или частным событиям, определяют тему писем. Так, например, в

"Разорении, общественно случившееся" подзаголовок "Письмо отечественное" воскрешает в памяти читателя общественный резонанс описываемого исторического эпизода: Отечественная война 1812 года, пожар Москвы, наполеоновское нашествие. Таким образом, судьбы отдельных лиц предстают на фоне того драматического события.

> Женщины – главные героини этих писем, они воплощают "мирный круг жизни" прошлого столетия; именно через их действия писатель восстанавливает истинную "живую жизнь". Например, в главе "Жичливая жена. Письмо хозяйственное" описывается ежедневный труд усердной женщины, которая в отсутствии мужа несет на своих плечах всю ответственность за ведение домашнего хозяйства: "и все хозяйство и все дела хозяйственные – земля и люди, и хлеб, и скот, хлопоты, заботы и напасти всякие" (Жичливая жена).

Воссоздание прошлого для Ремизова заключается в том, чтобы сохранять любой его след, поскольку даже самая бессмысленная и ничтожная деталь добавляет лишний штрих к картине русской старины, ее культурной традиции:

> И совсем неважно, что среди писем попадают так пустышки и особенно те французские, все равно, и пустые и не пустые, французские и по-русски писанные – по выговору, надо хранить до последнего обрывышка. Каждые записанный обрывышек от того прошлого нашего и особенно того круга, к которому принадлежали Калечицкие, помещики средней руки, представляет большую ценность: ведь эта середина – серое поле русской жизни, на которой разыгрывалась история, происходили великие отечественные события и проходили люди, память о которых сохранится в веке незабвенно (Жичливая жена).

По первоначальному замыслу, второй том "России в письменах" должен был иметь три, ранее не изданных, главы, кроме четырех, уже опубликованных:

5. Смоленщина. Родословное (1624-1680)
6. Письма Якушкиных
7. Философов. Письмо родословное (1793-1837)

На полях оглавления в скобках Ремизов-писец сообщает, что подлинники писем семьи Якушкиных остались в России, и действительно, в сборнике эта переписка отсутствует. Рукописными в тексте из архива Резникова являются только главы "Смоленщина" и "Философов".

В "Смоленщине" описываются события и персонажи смоленского края; эта глава была написан Ремизовым в Париже в 1930-33 годах, что

выводится из надписи на полях, в которой писатель указал свое место жительства: "3 bis Av. Jean Baptiste Clément – Boulogne sur Seine".[18] Рукопись состоит из двадцати листов крупного формата с указаниями для издателей на полях и содержит документы и письма из архива Рачинских, в которых описываются события, связанные с "литовским рубежом, где сходились – блестящая Польша, сумрачная Литва и крепкая созидающая Москва" (Смоленщина, л. 1).

Вторая глава – "Философов", написанная по материалам семьи Д. В. Философова, судя по почерку, может быть отнесена к тому же периоду; однако в ней имеются заметки на полях и между строчками, добавленные в более поздние годы (например, в 1940, последнем году жизни Дмитрия Владимировича) более неуверенным почерком. Глава состоит из двенадцати листов крупного формата, на которых личные воспоминания Ремизова переплетаются с подлинными письмами семьи Философова.

Кроме этого краткого оглавления, которое делит второй том текста на семь глав, составленных из писем, со временем Ремизов выработал еще одно, расширенное оглавление. Оно делит книгу на три части, посвященные, соответственно, историческим документам (память России XVII-XVIII веков), письмам (семейное наследие о ежедневной жизни XIX века) и истории (история вологодской ссылки самого же Ремизова):

> II-ой том "Россия в письменах", приготовленный к печати, состоит из трех частей: из документальной, письма и история.
>
> 1) Документы – "Парижский клад" (1701-1732); "Купчая" (1742-1746); "Сговорная" (1707); "Россия" – "Указ" (1710), "Паспорт" (1819); "Росия" – "Царская жаловальная грамота" (1669), "Писцовая выпись" (1681); "Расея" – "Письмо" (1916); "Путь чист" (XIII в.); "Повольная торговля" (1603); "Выпись с книг игродских замку Луцкого" (1638-1641).
>
> 2) Письма – "Круг жизни" (1817-1826); "Разорение, общественно случившееся" (Письмо отечественное – 1752-1814); "Жичливая жена" (Письмо хозяйственное – 1783-1835); "Живая жизнь" (Пись-

[18] В архиве Резниковых (Париж) сохранен ремизовский список дат и первых местожительств во Франции: 6-7 XI 1923 – Hôtel Troyon, 10 rue Troyon, XVII; 7-16 XI 1923 – 22 rue Faisanderie, XVI; 16-17 XI 1923 – Hôtel des Ecoles, 15 rue Delambre, XIV; 17-27 XI 1923 – Villa du Vieux Jardin, 48 rue de Passy, XVI; 27 XI 1923-1 III 1924 – 59 rue Chardon-Lagache, XVI; 1 III 1924-1 XI 1928 – Villa Flore, 120 bis Avenue Mozart, XVI; 1 XI 1928-1930 – 11 Bd. Port-Royal; 1930-1933 – 3 bis Avenue J. B. Clément, Boulogne sur Seinr; 1 X 1933 – 7 rue Boileau, XVI.

ма Пестелей – 1824-1827); "Философов" (Письмо родственников – 1793-1837); "Смоленщина" (Письмо родословное –1624-1680)

3) История – "Северные Афины" (Вологда 1900-1903).

Присутствие новых документов, некоторые из которых были отдельно опубликованы ранее в эмигрантской периодике, позволяет нам датировать это оглавление началом 30-х годов. Каждый отдельно изданный отрывок добавляет новый штрих к диаграмме возрастания ремизовской книги: "Парижский клад" был напечатан в берлинской "Беседе" (1923, № 3, с. 78-160), "Купчая" – в брюссельском "Благонамеренном" (1926, № 1, с. 135-139), "Сговорная" вышла в Праге в "Воле России" (1926, № 10, с. 51-57), "Росия" ("Царская жаловальная грамота" и "Писцовая выпись") была напечатана в Париже на страницах журнала "Версты" (1926, № 1, с. 52-56), "Расея. Письмо" также в "Верстах" (1928, № 3, с. 35-37), "Путь чист" увидел свет на страницах парижской газеты "День русской культуры" в июне 1927 года; "Повольная торговля" была напечатана в Риге в "Родной старине" (17/30 сент. 1928, № 4), "Северные Афины" – в парижских "Современных записках" (1927, XXX).

Тот факт, что с годами увеличивалось количество материалов и Ремизов, по своему обычаю, вновь и вновь возвращался к уже написанному, внося изменения и добавляя "документы", подводит его, в конечном счете, к мысли издать продолжение "России в письменах" в двух отдельных томах. Во втором томе он решил поместить письма, а в третьем – исторические документы, о чем свидетельствует еще одно оглавление рукописи:

II ТОМ

1) Круг жизни (1817-1826)
2) Разорение, общественно случившееся (Письмо отечественное) (1752-1814)
3) Жичливая жена (Письмо хозяйственное) (1783-1835)
4) Живая жизнь (Письма Пестелей) (1824-1827)
5) Смоленщина (Письмо родословное) (1624-1680)
6) Философов (1793-1837)

III ТОМ

1) Парижский клад 1701-1732
2) Купчая 1742-1746
3) Сговорная 1707

4) Россия: Указ 1710
Паспорт 1819
5) Росия: Царская жаловальная грамота 1669
Писцовая выпись 1681
6) Расея 1916
7) Путь чист XIII в.
8) Повольная торговля 1603
9) Выпись с книг игродских замку Луцкого 1638-1641.

Глава "Философов" значилась в этом оглавлении сначала в третьем томе, среди исторических документов, затем была оттуда исключена и перенесена во второй том. Последняя глава третьего тома ("Выпись с книг игродских замку Луцкого"), фигурирующая в разных оглавлениях, не вошла в состав произведения в его окончательном варианте. Глава "Северные Афины" также отсутствует: она была перенесена автором в книгу "Иверень. Загогулины моей памяти", изданную, как и остальные "автобиографические" книги, посмертно.

Как и в первом томе "России в письменах", каждый новый документ, открываемый Ремизовым, вызывает в памяти писателя массу ассоциаций и впечатлений, и он часто указывает имя дарителя этого "драгоценного клада" и выражает ему благодарность. Материалы обрабатываются и переписываются, по тем же правилам, что и в первом томе: Ремизов тщательно расшифровывает документы, иногда с помощью Серафимы Павловны, затем переписывает несколько раз "букву за буквой, строчку за строчкой" и, наконец, вносит в книгу:

> Все переписал (трижды переписал!) – букву за буквой, строчку за строчкой. Переговорил каждое слово – слово за словом – ведь писали, как говорили! Я как прошелся по годам – от года в год.
>
> Подклеил, склеил, переплел – разными золотыми и серебряными бумажками, разноцветными, как камушками, покрыл переплет.
>
> Иван Пуни на эту работу мне картинку свою подарил – "революция" (Парижский клад).

Старинные рукописи возрождают в памяти картины прошлого, и Ремизову-рассказчику не терпится поведать какую-нибудь историю. В "Парижском кладе" перед нашим взором предстает история возведения Петербурга, прослеженная по царским указам о строениях и зодчих. По письмам управляющего имперским строительством воссоздается история устройства садов и фонтанов в летних резиденциях Петра. В "Купчей" описывается две торговые сделки: первая происходит в 1737 году в царст-

вование Анны Иоанновны, а вторая – в 1742 году, при императрице Елизавете. Даются портреты дворянина, семьи проданных слуг, а также многочисленных свидетелей сделки.

В "Сговорной" два дворянина, братья Богдан и Василий Гагарины, заключают свадебное соглашение по случаю женитьбы их сестры. В нем упоминаются не только земли, с поместьями и живущими там крестьянами, но и целый ряд икон, гардероб дорогой одежды, кафтаны, накидки, шубы, золототканные полотна, многочисленные драгоценности. Ремизов называет предметы "росписи" с тем же вкусом к подробностям, с которым описывал, в первом томе "России в письменах", содержимое сундука екатерининских времен, с той же тщательностью, с которой перечислял свадебное приданое бабушки в повести "На поле блакитном".

По визам, поставленным в паспорт прошлого века, в главе "Паспорт" писатель прослеживает путь в Италию простой русской женщины, няни семьи Волконских Авдотьи Наумовны, ее переезды через пограничные заставы, выплаты пошлин на таможнях. И приводит дословно все надписи на русском, немецком, итальянском языках, всю эту паутину из кириллицы и латиницы, и даже описывает цвет печатей. Переписывание этих документов вызывает в памяти писателя-изгнанника русское прошлое, родную традицию, наводит его на размышления о языке, о плавном и выразительном русском выговоре, понимание которого он боится утратить, потому что эти звуки больше не окружают его повсеместно:

> Чтобы знать свой язык, мало знать, как пишется слово и выговаривается, надо знать, как писалось и выговаривалось.А для этого необходимо ходить по письменным русским векам – читать старинные грамоты, памяти и изучать памятники литературы. Это и для России, где живут русские люди, и для заграницы, куда попали жить русские люди.
>
> В России этих грамот и старинных памятей горы – лежат неразобранные, глазом не выласканные и не вычитанные, ждут: приходи и пользуйся. Другое дело за границей – много ль сюда занесло старинной русской бумаги! А ведь тут она еще ценнее, чем на родине, – нужнее для русского человека, попавшего жить за границей. Читая и разбирая грамоты, будто разговариваешь с русским хорошо говорящим по русски. А это такое счастье, и такое – точно в России побывал, от самой земли слово послушал.
>
> Русскому человеку как нужно беречь эту "старинную память", если попала она ему в руки! И как надо искать ее среди нерусских бумаг, а найдя, не прятать для показа приятелям, а дать человеку, который может разобрать, а потом напечатать, чтобы все читали – строчку за строчкой, поговорили б и здесь, на земле нерусской, послушали б Россию, ее слово. Ведь слово – это крепь... (Купчая).

Слово спасительно, предохранительно. Важнейшее задание писателя – спасти свой язык от варваризмов, от неточностей, от той "языковой чумы", которая, по словам Итало Кальвино, выражается в потере непосредственности, в языковой однообразности, в сглаженности стиля.[19] Посредством слова писатель оберегает и сохраняет мир своих образов, своих знаний.

"Россия в письменах" каждой своей страницей, каждой строчкой содержит эту защиту русского языка и русского культурного наследия, стремление Ремизова сохранить старинную жизнь и традиции России. Перед нашим взором проплывают картины далекие и печальные, миражи прошлого. Замыслы бесчисленных историй переплетаются в этом тексте и писатель все бьется в попытке свести концы с концами, как бы желая вовлечь в одну книгу всю вселенную, создать книгу-вселенную всей русской жизни. Титанический проект второго и третьего тома "России в письменах" свидетельствует о страсти Ремизова к старинным письменам и к придумыванию заново исторического материала, о его любви к иллюстрации и к рукописной книге. "Россия в письменах" – это как бы summa разных текстов и стилей, энциклопедический труд, повествование без конца. В своей работе "Анатомия критики" канадский критик Нортроп Фрай определяет произведения, написанные по образцу Библии, как "энциклопедии". Итальянский критик-компаративист Франко Моретти определяет большие эпические произведения современности как "книги-вселенные". Он утверждает, что в них чувствуется "определенная доля несоизмеримости существительного (эпос) с прилагательным (современный), несовместимости всеобъемлющего эпического размаха с раздробленной действительностью современного мира".[20] Автор "России в письменах" не является эпическим писателем; скорее он – сочинитель-bricoleur, мечта которого о синтезе, о полном описании России реализуется в виде монтажа обрывистых образов,[21] иногда даже смеси языков: церковнославянского – старинных документов, немецкого – времен Петра Первого, эпистолярного французского – прошлого века и т. д.

"Россия в письменах" – эмблематическое произведение, замечательный повествовательный монумент, возведенный Ремизовым русскому языку, русской истории и собственной судьбе. Это эрудированный пере-

[19] Calvino I. Lezioni americane. Milano 1988, p. 58.

[20] Frye N., Anatomia della critica. Torino 1969; F. Moretti, Opere mondo. Saggio sulla forma epica dal *Faust* a *Cent'anni di solitudine*. Torino 1994, p. 7.

[21] Ср. В. Вс. Иванов, Монтаж как принцип построения в культуре первой половины XX в. // Монтаж. Литература. Искусство. Театр. Кино, М. 1988, с. 119-148.

сказ исторических документов (Ремизов очарован древним словом и внешней структурой рукописной страницы), переписки (через письма писатель воскрешает события и чувства из реальной жизни старины), и предметов-фетишей памяти, оживших голосов прошлого. Принцип, на котором зиждется текст, – это монтаж; вдохновляемый старой русской письменной традицией, который сплавляет в единое целое исторические эпохи, события, предметы и людей, превращая книгу в орудие познания, в философско-экзистенциальный трактат, в свод мудрости, в космологическую гипотезу. Пользуясь ремизовским выражением – в Космографию.

„Россія въ письменахъ" А. Ремизова
II-ой томъ

II-ой томъ „Россіи въ письменахъ", приготовленный къ печати, состоитъ изъ трехъ частей: „изъ документальной, письма и исторія." 1) Документы — „Парижскій кладъ" (1701-1732); „Купчая (1742-1746); „Сговорная" (1707); „Россія" – „Указъ" (1710), „Паспортъ" (1819); „Росия" – „Царская жаловальная грамота" (1669), „Писцовая выпись" (1681); „Расея" – „Письмо" (1916); „Путь честъ" (XIII в.); „Повольная торговля" (1603); „Выпись съ книгъ игродскахъ замку Луцкого" (1638-1641). 2) Письма — „Кругъ жизни" (1817-1826); „Разореніе, общественно случившееся" (Письмо отечественное – 1752-1814); „Жигливая жена" (Письмо хозяйственное – 1783-1835); „Живая жизнь" (Письма Пестелей – 1824-1827); „Философовъ" (Письма родственниковъ – 1793-1837), „Смоленщина" (Письмо родословное – 1624-1680). 3) Исторія – „Сѣверныя Афины" (Вологда 1900-1903).

I-ый томъ „Россіи въ письменахъ". Изд. Геликонъ, Берлинъ, 1922. Стр. – 220 – продается въ книжномъ магазинѣ „Москва", 9, рю Дюпюитренъ, за 6 франковъ.

А. М. Ремизов. Россия в письменах. Страница из рукописи

# ИМПЕРИЯ ТЕКСТОВ: “РОССИЯ В ПИСЬМЕНАХ” И РОССИЙСКОЕ БИБЛЕЙСКОЕ ОБЩЕСТВО

*Эдуард Мануэльян*

“Россия в письменах” – загадочное выражение ретроспективизма Серебряного века. Сама книга – монтаж разнообразных бытовых текстов. Изданная в 1922 г., книга имеет длинную предысторию: уже в 1914 г. Ремизов стал издавать серию документальных публикаций, которая включала, среди прочего, письмовник, календарь, грамоты, надписи всякого рода, и переписку прежде всего рядовых людей. Эти материалы относятся к разным эпохам; они охватывают период с семнадцатого до первой половины девятнадцатого века. В каждой главе Ремизов сопровождает приводимый текст не научным комментарием, а сугубо личными размышлениями о его значении. Ольга Раевская-Хьюз отмечает, что это – “попытка творческим актом воссоздать прошлое. Автор воскрешает творческим воображением жизнь людей, о которых известно очень немногое”.[1] В этом отношении ремизовские письмена напоминают культ предков, описанный Н. Ф. Федоровым во второй части “Философии общего дела”. Федоров указывает на неадекватность памятников культуры в современном обществе: “для кладбищ, как и для музеев, недостаточно быть только хранилищем, местом хранения; и от того, что кладбища обратились в места лишь хранения, на них, на этих святых местах, и царствует мерзость запустения... археологи тоже, кажется, равнодушны к судьбе кладбищенских памятников, ибо археология, как и всякая наука, бездушна...”.[2] Работа Ремизова является своего рода творческой археологией, в процессе которой он восстанавливает утраченные тексты бытовой письменности прошедших времен.

[1] Ремизов А. М. Россия в письменах. Вступ. статья Ольги Раевской-Хьюз. Нью-Йорк 1982, с. 1.

[2] Федоров Н. Ф. Собрание сочинений. В 4 т. М. 1995. Т. 1, с. 73.

В основе "России в письменах" лежит принцип метонимии. Каждый цитируемый здесь текст – представитель какого-либо жанра, и проникновение в жанровую специфику даже самой прозаической письменности позволяет ему строить гипотезы об авторстве и распространении данного текста, рассказывать всевозможные анекдоты связанные с ним. Поэтому ремизовские письмена метонимичны еще в одном смысле: каждое из них представляет историческое измерение своего жанра, и присущее ему разночтение.

Наглядный пример этого своеобразного историзма – глава "Странник" (с подзаголовком "пророчественное"). Она делится на три части. В первой, Ремизов воспоминает встречи с загадочным стариком, торговцем иконами и старинными рукописями из Сольвычегодска, временно жившем в Петербурге. При последней встрече старик вынимает из кармана пожелтевшую бумагу, и показывает ее своему собеседнику. Это – "пророчественное" письмо упомянутое в подзаголовке, датированное 20-ым августа 1814 г. и адресованное князю Голицыну, президенту Библейского Общества в России, от шотландской баронессы. Во второй части главы Ремизов приводит это письмо полностью, без какого-либо комментария. Сам текст уже снабжен следующим примечанием: "пѣреводъ съ анъглицкаго".[3] (Здесь характерно неправильное, или скорее всего гипер-педантичное, употребление двух букв, *ять* и *ер,* проявляющееся на всем протяжении письма.) Наконец, в последней части, старик, прощаясь с писателем, советует ему прочитать место в Третьей книге Ездры об апокалиптических приметах. Ремизов цитирует библейский текст (стихи 1-11 из пятой главы), опять без комментария. Язык этих стихов сильно отличается от языка предыдущего текста. В отличие от письма баронессы, которое было насыщено библейскими цитатами, переведенными на церковнославянский язык, этот отрывок из Ездры цитируется на современном русском языке, согласно первому полному русскому переводу Библии, изданному Синодом в 1867 г., то есть ровно через полвека после окончательного закрытия Российского Библейского Общества.

Из вышеизложенного уже ясно, насколько многозначен тот исторический момент, затронутый "Странником". Следует отметить, что за двенадцать лет активного существования Библейскому Обществу не удалось закончить перевод Священного Писания на русский язык,[4] хотя Алек-

[3] Ремизов А. М. Россия в письменах, с. 124.

[4] Пыпин А. Н. Российское Библейское Общество // Религиозные движения при Александре I. Пг. 1916, с. 39-41, 76, 113-115. Статья впервые была опубликована в журнале «Вестник Европы» в 1868 г.

сандр I лично принял решение об этом. Появился и многократно издавался русский перевод Нового Завета. Перевод Ветхого Завета остался незавершенным к моменту закрытия Общества; кроме Псалтыри ничего не вышло. Уже переведенные и отпечатанные первые восемь книг Библии не вышли в продажу, а отдельные издания Пятикнижия Моисеева были сожжены в начале 1825 г.[5]

В процессе работы над этим переводом Библейское Общество столкнулось с сильным сопротивлением. Это объясняется отчасти тем, что само Общество было создано по образцу Британского и Иностранного Общества. Неуместность такой пересадки в русское общество того времени – одна из главных тем исследования А. Н. Пыпина: "в среду русской жизни, совершающейся на чисто патриархальных началах, вводится учреждения, выросшее в стране с высоким политическим развитием и общественной свободой. Из одного этого нам понятно теперь, что учреждение это не могло существовать в русской жизни так, как существовало в английской, что оно или должно было отклониться от своей цели и смысла на другие дороги, или не могло удержаться вовсе".[6] Александр Эткинд в свою очередь подчеркивает другие препятствия: "Враги Библейского Общества обвиняли его в умножении раскола. Действительно, новый перевод Библии поддерживался старообрядцами, которые, как сообщали из епархий, раскупали значительную часть тиража. В конце концов даже скопчество стали объявлять последствием доступности Писания".[7] Далее Эткинд описывает увлечение некоторых членов руководства Обществом, в том числе и князя Голицына, сектантским мистицизмом.[8] Очевидно, что судьба и характер Общества – фон, на котором Ремизов сопоставляет "пророчественные" тексты.

Письмо Баронессы в духе восторженного приема, который был оказан Александру депутацией Британского и Иностранного Библейского Общества 20 июня 1814 г. в Лондоне. Во время этого приема секретарь Британского Общества назвал Императора "орудием Десницы Божией к освобождению удрученного человечества".[9] В письме Баронессы трак-

[5] Астафьев А. Н. Опыт истории Библии в России // Журнал Министерства народного просвещения. 1888. № 12, с. 208-209.

[6] Пыпин А. Н. Российское Библейское Общество, с. 116.

[7] Эткинд Александр. Содом и Психея: Очерки интеллектуальной истории Серебряного века. М. 1996, с. 152.

[8] Там же, с. 152-157.

[9] Пыпин А. Н. Российское Библейское Общество, с. 44.

туются апокалиптические знаки конца Наполеоновских времен и рассматривается Библейское Общество как один из подобных знаков. Она сравнивает Александра – основателя русского Общества, с Соломоном, создателем Храма Ерусалимского. С присущим евангелическому пиетизму начетничеством баронесса интерпретирует пророческое значение постановления Александра:

> Вашъ *Императоръ...* еще вящщую пріобрелъ к своему имени любовь, поместя оное между пописавшимися для толь божественнаго завѣдения, – въ семъ видимъ мы исполненіе другой части древняго пророчества: "и пойдутъ царіе светомъ Твоимъ, и языцы светлостію Твоею" – "и царіе ихъ предстояти будутъ Тебѣ..." (Ісаія 60, 3 и 10-й).[10]

Язык письма показателен как отражение известного социо-культурного феномена. Дискурс какого-либо учреждения или направления, постепенно развиваясь, приспособляется к выражению его идеологических потребностей. Анонимный переводчик баронессы повторяет тяжелую славяно-русскую риторику, характерную как для отчетов Общества, так и для письменности связанной с ним. Именно за это Пыпин осуждает членов Общество: "Корреспонденты Общества спешили заговорить тем церковно-книжным языком, каким заговорило само Общество, и сразу попали в риторику, чтение которой мало возбуждает сочувствия. Примеров, к сожалению, представляют слишком много самые отчеты Общества... Многочисленные корреспонденции, напечатанные комитетом в прибавлениях к его отчетам, переполнены благочестивой риторикой".[11] Отсюда очевидно, что влияние архаистов первой четвери XIX века, как утверждает Тынянов, "распространялось далеко за пределы шишковского кружка".[12] Особенно если учесть, что Шишков был одним из главных врагов Голицына и его проектов. Тем не менее, польза архаизации многосторонняя, и как Тынянов дальше отмечает, она "была вовсе не необходимо связана с реакцией александровского времени".[13]

В данном случае архаичный стиль скорее всего связан с апокалиптическим настроением Библейского Общества. Мы находим, например, в прибавлении к отчету за 1820 г., следующие замечания архимандрита

[10] Ремизов А. М. Россия в письменах, с. 127.

[11] Пыпин А. Н. Российское Библейское Общество, с. 118.

[12] Тынянов Юрий. Архаисты и новаторы. Л. 1929, с. 104. Подробнее об этом см.: Todd William Mills. Fiction and Society in the Age of Pushkin. Cambridge (Ma) 1986, pp. 29-30.

[13] Тынянов Юрий. Архаисты и новаторы, s. 105.

Феофана при открытии студенческого библейского сотоварищества при Казанском университете: "дух злобы поднебесной, не имея дерзости восставать видимо противу Слова Божия... продолжает, впрочем, тайно, но тем не менее опасно, распространять свои пагубные мудрования. Есть и теперь люди, кои, по внушению его, не уверены еще в пользе и необходимости введения сего света в место сие... Но это последние усилия врага".[14] В этом отрывке церковно-книжная риторика придает пророческий оттенок нападкам на оппонентов радикальной ревизии университета, предпринятой Магницким, тогда крайним приверженцем библейского дела. Такая же апокалиптическая тематика присутствует в замечаниях костромского епископа Сергия, открывая местное отделение Общества 14-го марта 1817 г. Показательно, как епископ, описывая значение Священного Писания, использует эсхатологическую образность начала и конца:

> Оно божественно по своему началу, ибо происходит от Бога; свято по содержанию, ибо содержит святейшие таинства веры... спасительно по концу, ибо ведет прямыми стезями к вечной блаженной жизни. Оно есть тот небесный источник воды жизни, "от него же піяй не вжаждется во вѣки".[15]

Обращает на себя внимание фраза о "святейших таинствах веры": как известн", греческое слово "апокалипсис" обозначает "откровение". Вышеупомянутые цитаты – лишь примеры постоянно повторяющихся общих мест в текстах Общества, где авторы прямо или косвенно обращаются к библейскому пророчеству об апокалипсисе.

Нужно иметь в виду, что Общество предполагало коренное изменение в религиозном сознании, переводя Священное Писание на современный русский язык и пропагандируя необходимость такого перевода по образцу британского общества.[16] Поэтому проповеднический дискурс Общества инстинктивно обращался к славянизированной риторике, как бы компенсируя архаичным стилем новизну и простоту самого перевода. И. А. Чистович приводит правила, составленные комиссией духовных

[14] Пыпин А. Н. Российское Библейское Общество, s. 125-126.

[15] Астафьев А. Н. Опыт истории Библии в России, s. 299.

[16] См.: Zemka Sue. The Holy Books of Empire: Translations of the British and Foreign Bible Society // Macropolitics of Nineteenth-Century Literature: Nationalism, Exoticism, Imperialism. Edited by Jonathan Arac and Harriet Ritvo. Philadelphia 1991, pp. 102-137. Подробнее об истории Британского и Иностранного Библейского Общества см.: Howsam Leslie. Cheap Bibles: Nineteenth-Century Publishing and the British and Foreign Bible Society. Cambridge 1990.

училищ в 1816 г., для перевода Нового Завета на русский язык; одно из них утверждает, что "величие священного писания состоит в силе, а не в блеске слов; из сего следует что не должно слишком привязываться к славенским словам и выражениям, ради мнимой их важности".[17] Но возникновение Общества и радикальность его проектов объяснялось в литературе Общества иератическим языком пророчества, как бы подыскивая в архаизации напоминания о первозданных источниках самой Библии. Общество так посредством архаизации пыталось вписываться в знаки апокалипсиса.

В переводе письма шотландской баронессы архаичный стиль подчеркивает эсхатологическое значение деятельности Общества по распространению Священного Писания: "Ныне покаряются въсе, каждый приноситъ свои златницы и лѣпты на разрушение сатанинъскова господствованія и на приближеніе и устроеніе царства *Спаситѣлева* на развалинахъ онаго, для сего *слово* Господнѣ, сопровождаемое силою *Духа Его,* есть само действительное орудіе".[18] Но контекст, в котором Ремизов цитирует письмо, поднимает вопрос о самой возможности переводов подобного рода текста. В последнем отделе "Странника" находим пророчество совсем другой тональности, мрачные приметы Третьей Ездры, в том числе и следующие стихи: "И с дерева будет капать кровь, камень даст голос свой, и народы поколеблются. Тогда будет царствовать тот, которого живущие на земле не ожидают, и птицы перелетят в другие места... Одна область будет спрашивать другую соседнюю: не проходила ли по тебе правда, делающая праведным? И та скажет: нет" (5. – 5-6, 11). Этим последним стихом кончается "Странник".

Примечательно, что тот же отрывок о знамениях из пятой главы Третьей книги Ездры упоминается в корреспонденции Библейского Общества. В июне 1825 г. Максим Невзоров пишет Митрополиту Серафиму, тогдашнему президенту (фактически уже закрытого) Общества. Издатель журнала "Друг юношества" (1807-1815), известный своим интересом к масонской литературе, Невзоров защищает ряд мистических книг и публикаций против обвинений, содержавшихся в недавнем указе Синода. Он начинает с того, что Пыпин называет приличными обстоятельствам времени ветхозаветными пророчествами.[19] Невзоров приводит те же стихи из третьей книги Ездры на церковнославянском языке *(Не*

[17] Чистович И. А. История перевода Библии на русский язык. СПб. 1899, с. 27.

[18] Ремизов А. М. Россия в письменах, с. 126.

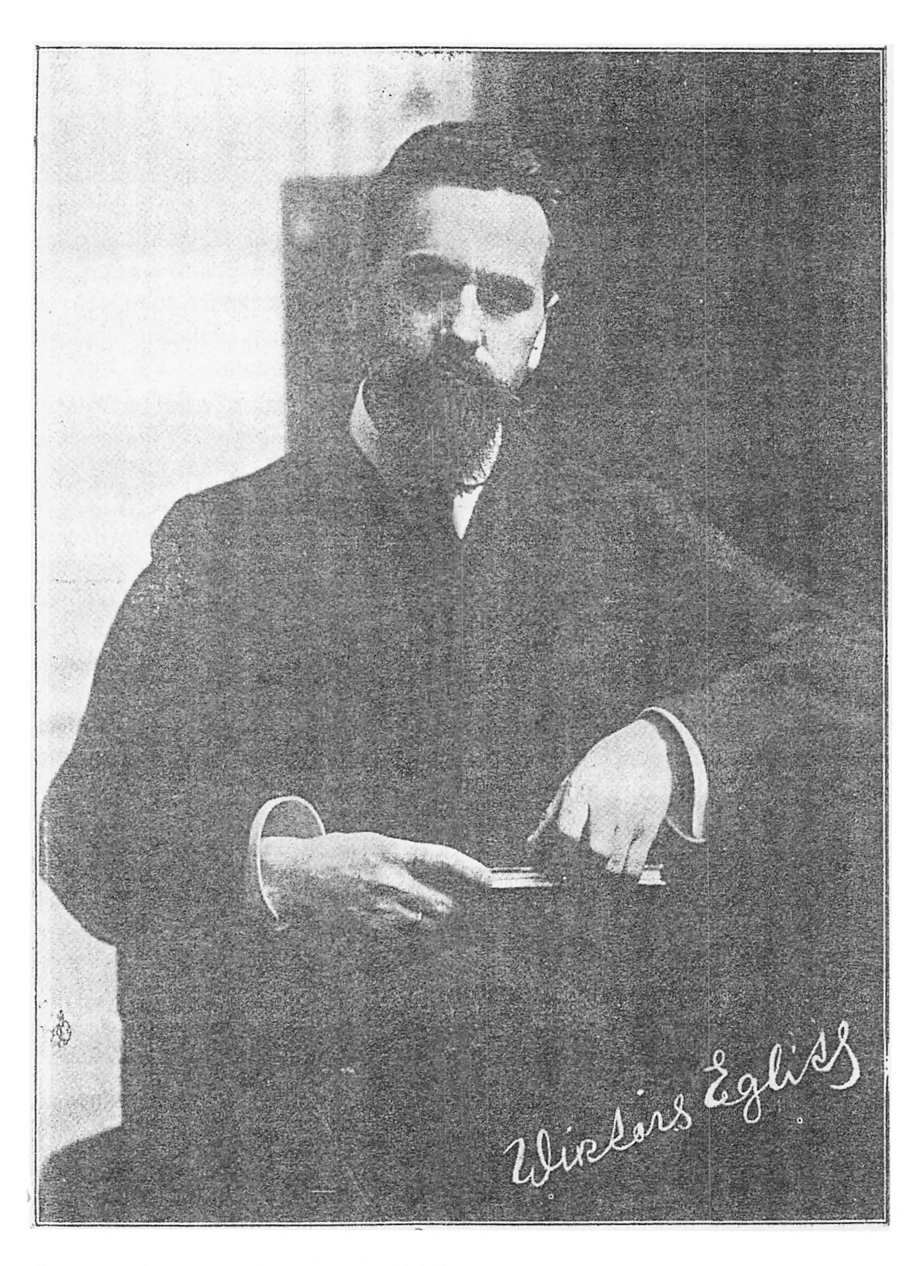
[19] Пыпин А. Н. Российское Библейское Общество, с. 276.

*прейде ли ко тебѣ правда Праведнаго творящая? и сего отречется*), комментируя их следующим отступлением: “Немецкие богословы, а им последуя, и наши, по каким-то ученым и никакого основания неимеющим рассчетам и догадкам Книгу сию Эздры почитают подложно: но ум и сердце, озаренные свыше, во всей книге видят помазание и откровение Духа Святого, который не может быть подложен... Ныне сбываются сие пророчества”.[20] Оказывается, что Третья книга Ездры не является канонической: она не существует ни на еврейском, ни на греческом языках. Но Невзоров ссылается именно на нее, и установив ее богодуховность, он рассматривает несколько более современных примеров апокалиптической мистики: “Сионский вестник”, сочинения Бема и Штиллинга.

Ремизов тоже рассматривает неканонические тексты в книге “Россия в письменах”, с той разницей, что у него внимание сосредоточивается на специфике данного экземпляра, выставляемого для обозрения подобно музейному экспонату. В главе, предшествующей “Страннику” под заглавием “Гадальные карты”, описываются так называемые “Сведенборговские карты” которые Ремизов помнит с детства: “В подлиннике эти карты с картинками. Я не видал подлинника. Я знаю только список: на лицевой стороне обыкновенных игральных карт рукой матери написан был толк картам необыкновенным. Дознаться, откуда она их списала, мне так и не удалось”.[21] Так или иначе Ремизов подчеркивает предметность текстов, и бережет их тайны. В “Страннике” мы видим старика, который складывает перевод письма баронессы и уходит, но никогда не узнаем, откуда он достал его. Такова тактичность “России в письменах”.

[20] Там же, с. 281-282.

[21] Ремизов А. М. Россия в письменах, с. 111-112.




Викторс Эглитис. Фото. Рига 1914.

# А. РЕМИЗОВ В ЛАТВИИ: РУССКИЙ ПИСАТЕЛЬ В ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВЕ ВИКТОРСА ЭГЛИТИСА

*Людмила Спроге, Вера Вавере*

Тема "Ремизов и зарубежная культура" освещалась по преимуществу в мемуаристике русской диаспоры, когда речь шла об интересе Томаса Манна,[1] Жана Полана, Марселя Арлана и др.[2] к оригинальной личности и литературному таланту русского писателя-эмигранта.

Менее учитываемая проблематика связей ремизовского творчества с локальной культурой (частично высвечиваемая, как правило, также в мемуарах, но иноязычных[3] становится самостоятельным предметом исследований лишь в последнее время.[4] Однако именно этот аспект современного ремизоведения, как нам представляется, обладает уникальной возможностью не только описать национальное своеобразие облика писателя, увиденного представителем другой культуры, но и постигнуть системность смены культурных ориентиров, динамику развития и кристалли-

[1] Даманская А. Ф. На экране моей памяти. "The New Review". New York 1996, № 198-199, pp. 304-305.

[2] Шаховская З. А. В поисках Набокова. Отражения. Москва 1991, с. 126-128.

[3] Dambergs Valdemārs. Sarakstīšānās Edvartu Virzu un Viktoru Eglīti: Vēstules. Kopenhagenī, Imanta, MCMLIV; Dambergs Valdemārs. Zaļais rakstniecības koks: Apcerējumu krājums. Mullsjo (Zviedrija): A. Dravnieka grāmatu apgāds, 1947; Günther J. von. Ein Leben im Ostwind. Zwischen Petersburg und München. Erinnerungen. München 1969.

[4] См.: Спроге Л. В. А. М. Ремизов в Латвии: В. Дамбергс, В. Эглитс, В. Гусев, И. Павлов, В. Гадалин; Доценко С. Н. А. М. Ремизов в Эстонии: начало эмиграции // Балтийский архив. Русская культура в Прибалтике. Таллинн. Авенариус. 1996. Т. 2, с. 158-170; 171-196; Vāvere V., Sproģe L. Aleksejs Remizovs un latviešu rakstnieki // Latvijas Zinātņu akadēmijas vēstis. A Daļa. 1996. S. 50. N. 4-5, Lpp. 22-28.

зации тех литературных процессов, которые привели к актуальности усвоения ремизовской проблематики "чужим" читательским сознанием в тот период первых двух десятилетий XX-го столетия, когда русский "Серебряный век" корреспондируется с началом латышского модернизма. Не претендуя на полноту описания широких и многоплановых ракурсов темы, вынесенной в заголовок, обратимся к наследию автора книги "Путь к Латышскому Ренесансу" (1914) – Викторсу Эглитису – одному из вдохновенных представителей модернистского течения в латышской культуре.

Писатель и художник Викторс Эглитис (1877-1945) родился в семье видземского крестьянина на хуторе Lejas Kauperi Сарканьской волости. После приходской школы в Лаздоне он с двенадцатилетнего возраста продолжает обучение в Витебском духовном училище и семинарии, а в 1899 году поступает в Пензе в Художественный институт, из которого через два года его исключили. По свидетельству близкого друга и мемуариста Валдемарса Дамбергса, "из-за открыто высказанных революционных взглядов по вопросам живописи и искусства ему вместе с 43-мя товарищами по убеждениям в октябре 1901 г. пришлось оставить институт. Этот пензенский период играл важную роль в образовании Эглитиса-художника, потому что здесь он встретился с[...] Мейерхольдом и Алексеем Ремизовым. А во-вторых, в это время, наблюдая за культурной жизнью России, он был свидетелем той борьбы, которую против реализма вели Мережковский, Дягилев и Бенуа".[5]

В начале века Викторс Эглитис продолжает художественное образование в частной мастерской княгини Тенишевой и у И. Репина, именно на эти годы, вплоть до учебы на отделении классической филологии Дерптского университета (осень 1907-1913 гг.), приходится сближение с русскими поэтами в основном символистской ориентации (В. Брюсовым, Вяч. Ивановым и др.). Параллельно идет процесс реформации латышской литературы, Эглитис решительно выступает противником устоявшихся форм патриархального реализма и вокруг него начинают группироваться молодые латышские писатели и поэты, так называемые "декаденты" (Э. Вирза, К. Круза, П. Грузна, К. Екабсонс [Якабсонс] и др.), признающие высокую эрудицию своего метра и разделяющие с ним идею сближения латышской литературы с модернистскими тенденциями культурного процесса Европы.

После Пензы встречи Эглитиса с Ремизовым возобновляются к 1905-1906 гг., корреспонденции двух писателей появляются на страницах жур-

[5] Dambergs V. Zaļais rakstniecības koks... Lpp. 71.

нала "Весы" в 1905 г.; ремизовские письма (без подписи) "Нам пишут из Киева"[6] освещали художественную жизнь "своеобразной Украйны", а в "Письме из Риги" Эглитиса представлен ряд фактологических справок из "всех областей искусства" с характеристикой общего социо-культурного фона окраин Российской метрополии: "В Финляндии культурные центры давно в руках финнов. Эстам также повезло. Явилась возможность проявить себя новым, искусственно подавленным, творческим силам. Но латыши своей большой Риги никак не осилят. А патронат немцев напоследок своих дней задался единой целью замолчать, деморализовать, выставить опасной нарастающую молодую культуру. Общее оживление коснулось всех областей искусства. Лед тронулся в живописи, музыке, литературе...".[7] Пожалуй, именно в письме Эглитиса впервые перед русским читателем был представлен компендиум тех новаций, которые уже в начале столетия репрезентируют самобытность развития латышской музыки, живописи и литературы, т. е. всего того, что автор "Письма из Риги" позднее осмыслит как культурологическую модель "нового искусства" в своей поэме "Pelēkais barons" ("Серый барон").

В латышской периодике время от времени публиковались стихи, рассказы и этюды, генетически связанные с прозаическими и стихотворными опытами русских символистов. Когда говорится о генетической близости русских и латышских текстов, то менее всего здесь приходится думать о заимствовании или эпигонстве, – речь идет об общих типологических закономерностях развития европейского символизма. Стихотворные сборники латышского поэта изобилуют эпиграфами и прочими знаками "чужого текста", так например, "русские" цитаты (от Пушкина до символистов) из сборника "Hippokrena. Jambi un lirika in modo classico" (1912) заслуживают особого внимания в постижении новаторства поэтики книги стихов, – задача, выходящая за рамки настоящей статьи.

Для Эглитиса, как и для Мережковского и проч. был притягателен свой ряд "вечных спутников" – Гете, Пушкин, Эдгар По, Ницше, Уайльд и др. – куда были включены также имена русских символистов, предпочтение из которых отдавалось Валерию Брюсову. В одноименном послании после пиететных восклицаний ("прекрасный", "могучий", "большой", "изящный") Эглитис декларирует важный тезис своей литературной самоидентификации: "но быть лишь эхом твоим, как другие, я не могу".[8]

[6] Весы 1905. № 1, 2, с. 82-83; 41-42.

[7] Весы 1905. № 7, с. 43-52.

[8] Eglîts V. Hippokrena. Jambi un lirika in modo classico. Rīgā 1912. Lpp. 95.

В одной из лирических манифестаций Эглитиса Брюсов "открывает" ряд "вечных спутников" поэта:

Man Brjusovs mīļš un tuvs bij sirdei
Un Edgars Po, vistumšais mags
[...]
Es kādreiz mīlēju Uaildu
Kas bezdievīgs un saģiftēts,
Un baironiski lepno Čaildu,
Kas skaļš kā jūras negaiss brēc.
[...]
Bet mūžam cilvecei būs svēti,
Lūk - Šekspīrs, Ģete, Puškins pat.[9]

И хотя имени Ремизова не было названо в этом раритетном ряду, именно он впервые предстал перед Эглитисом писателем новой эстетической формации, именно он становится для некоторых молодых латышских литераторов воплощением русской ментальности ("частицей России" назвал его В. Дамбергс).[10] Ремизовский облик так завораживал своим творческим артистизмом, что порожденные им мифотворческие представления воплотились в бытовые и литературные сюжеты переписки, мемуаров и художественных произведений латышских авторов.

Характерно, что в двух романах латышских писателей – В. Эглитиса и А. Аустриньша, – чей эстетический кодекс сформировался в начале XX века, представлен Ремизов; причем, можно говорить как о мифологизированной биографии писателя, так и о сложившемся мифе литературного Петербурга. Широкая фактография литературной жизни России, как видно, входила в задачу романистов.

Среди них – объединившиеся вокруг журнала "Dzelme" (Бездна) активные поборники "новой красоты" (по Мережковскому) – В. Эглитис, К. Екабсонс (Робертс Скарга), А. Аустриньш и П. Грузна, который в своем романе "Jaunā Strāva" ("Новое Течение" - 1946 г.) представил поездки своих литературных собратьев в Москву и в Петербург как миссианскую командировку от имени "дзелминиеков". Центральный петербургский

[9] Eglīts V. Zeme un mūžība: Dzejoļi. Rīgā 1924. Lpp. 149: "Мне Брюсов мил и близок сердцу был / И Эдгар По – маг мрака / Когда-то любил я отравы безбожника Уайльда / И байронически гордого Чайльда / Прогремевшего, как морская буря / Но вечно для человечества будут святы / Шекспир, Гете, Пушкин".

[10] Dambergs V. Sarakstīšanās... Lpp.73.

локус его романа – знаменитая "башня" Вяч. Иванова – мифологизируется, также как и персонажи полночных бдений: здесь из самовара течет квас, звенит балалаечный оркестр и герой в ответ на поцелуй дамы в сером целует ее ушко, украшенное бриллиантом в тысячу рублей. Этим счастливцем был небезызвестный поэт Екабсонс (по-ремизовски – Леший, напевший ему "Медвежью колыбельную" "Посолони", которым он удивлял литературный Петербург). Грузна шаржировано представляет церемониал возведения латышского поэта в степень бакалавра декадентства, ритуал, пародирующий посвящение в масонскую ложу с возгласами "братьев": "āksios, āksios, āksios!" – что, возможно, проецируется на обрядовость ремизовского Обезвелволпала с трехкратным повторением танцевальных поз и обезьяньих слов. Приключения бакалавра в Петербурге не обошлись без внимания самого святого старца Распутина, который после застольного чествования во дворце одного из великих князей выделил "тихого гостя" из сонма придворных обращением: "Ti molodčāga, miloi sukin sin, maķ tvojū tak!".[11]

В романе Антонса Аустриньша "Garā jūdze" ("Длинная миля" – 1926 г.) тот же персонаж, прозванный Дейсонсом, рассказывает Айзбетниексу (alter ego автора) про свою встречу с Ремизовым и как тот угощал его бубликами, но убийственный рассказ о "башне" утаил, а на следующий день гость неожиданно уехал, не попрощавшись, оставив главного героя гадать, как же на самом деле обернулось большое гостеприимство.[12]

В. Эглитиса, также как и Екабсонса, ввел в элитарное общество петербургских салонов А. Ремизов. Свои встречи с Ремизовым, а также ответный визит четы Ремизовых в 1907 г. в Латвию, Эглитис широко отразил в воспоминаниях, дневниковых записях, письмах и во второй части трилогии "Skolotāja Kaleja piedzivojumi" ("Приключения учителя Калейса"), романе "Nenovēršamie likteņi" ("Неотвратимые судьбы", 1926 г.).

Сегодня роман В.Эглитиса является библиографической редкостью, с 1926-го года он в Латвии не переиздавался, на русский язык не переводился и прижизненной критикой был встречен прохладно.

В целом автобиографическая по характеру трилогия В. Эглитиса о жизни латышского провинциального учителя Калейса, впоследствии ставшего рижским литератором, создавалась с 1914 по 1934 гг. Автобиографизм ее главным образом не фактологический, – автору важнее отра-

[11] Gruzna Pāvils. Bursaki. Jaunā strāva. Rīga. Zinātne. 1992. Lpp.318-319.

[12] Austriņš Antons. Garā jūdze: Romans-kronika. Pirmā daļa sākas piektā gadā. Rīgā 1926. Lpp.68-69.

жение внутренней жизни, логики складывания эстетических взглядов и миросозерцания своего героя, т. к. "Калейс больше всматривался в себя, чем вокруг".

Действие первой части трилогии "Приключения учителя Калейса" (1914) разворачивается во время революции 1905 г. Герой постигает эпоху как индивидуалист, далекий от политических событий. Многие страницы романа преподнесены как интеллектуальный диспут.

Заключительная, третья часть трилогии "Мыслящая Рига" (1934) вводит в атмосферу творческих дискуссий в среде латышской интеллигенции; здесь действуют многие известные деятели латышской культуры. Большое внимание уделено религиозно-философским вопросам, которые решаются в свете попыток восстановить древнюю национальную религию по фольклорным материалам - диевтурибу.

Интересующая нас вторая часть "Неотвратимые судьбы" посвящена становлению эстетических и философских взглядов писателя и его героя в период после революции 1905-го г. Калейс отправляется в Российские столицы, чтобы ощутить себя "в широком мире и в самой сознательной культуре", и оказывается то в редакции журнала "Весы", то в салоне знаменитого миллионера и мецената Р. (Рябушинского); латышский литератор знакомится с В. Брюсовым и Ю. Балтрушайтисом, с художниками Феофилактовым и В. Серовым, с актрисой Германовой.

В романе персонажный уровень наиболее подвержен сращению бытовых реалий и мифологизированного облика того или иного писателя, художника, философа, мецената. Номинации персонажей способствуют созданию аллюзивного фона романа: Ремизов - Бубука;[13] Серафима Павловна – Ангелика Францевна; Вяч. Иванов – поэт-доцент; Н. Бердяев – Ставрогин; Л. Ю. Бердяева – олицетворение Лизы (Ставрогинской); Мережковский – Верховенский; К. Екабсонс – Росбакс и т. д. Иногда персонаж проецируется на несколько прототипов: молодой поэт – автор элегических симфоний, сын доктора математических наук, профессора Петербургского университета, племянник (крестник) философа Владимира Соловьева: А. Белый, А. Блок, Сергей Соловьев. В этой связи интересен факт передачи живой речи Эглитиса, полной артистизма и эмоциональной образности, какой она запомнилась его современникам во время знакомства в 1906 г.: "Очень живо и колоритно описывая каждого, он [т. е., Эглитис] рассказывал о самом Ремизове, Мережковском и его

[13] Возможно имя персонажа этимологически близко латышск. Bubulis - бука, пугало.

супруге, [...] о художниках Сомове, Добужинском, Феофилактове. Живое изображение каждого участника этого общества, например: Мережковский – железный генерал, Белый – светловолосый пламенный архангел, Сологуб – все испытавший скептик, Иванов – утонувший в мудрости прозорливец-праведник, Гиппиус – красивая, утонченная эстетка и т. д., – захватило нас. [...] По меньшей мере 2,5 часа без устали и не проронивши ни слова, слушали мы рассказ В. Эглитиса".[14]

Такой же художественностью отличаются письма Эглитиса к жене 1905-1906-го гг., которые можно с полным основанием считать "прототекстом" некоторых глав "Неотвратимых судеб": "17 февраля 1906 г. [..] Алексей Михайлович. Дугой согнувшись, улыбается, но уже не как вампир, а почти наивно. "Виктор Иванович, что с Вами сделалось! А я вас представлял совсем беленьким". "Вы же, Алексей Михайлович, не изменились". "Я крепок как пень. Прошу Вас. Не желаете ли рюмочку Индийского по случаю встречи?" "С удовольствием". Выпили. "А вот позвольте Вам представить публициста Ангарского. Посмотрите "Золотое руно" и давайте беседовать". Наговорились затаенно, глядя в упор, улыбаясь и радуясь. Слов немного сказали. "А Вы, Виктор Иванович, в моей судьбе сыграли большую роль. Я ведь по Вашему рецепту зажил. Закулисы бросил, стал откровенен и внешне спокоен". "Вы слишком великодушны, Алексей Михайлович". "Нет. Я серьезно. Бывают моменты и маленькие слова опрокидывают даже искусного акробата". "Вы очень любезны. Лучше стали, но были красивее". "О, не вспоминайте Пензу – я словно в кошмаре каком-то жил. Представлялся". Вмешивается в разговор Ангарский. "А вот и Серафима Павловна". Оборачиваюсь, в надежде увидеть малюсенькую блондинку. Но Господи! Выше меня ростом, а охватить вдвоем не охватишь. Лицо же приятное, почти глупое. Поговорили опять, выпили по второй и пошли в крохотную столовую. Чайничали. Ангарский разбивал Бенуа Чернышевским, извинялся в дерзостях. А мы не отвечали братейнику Луначарского. "Ну а теперь пора к Вячеславу Ивановичу Иванову. Я сначала ведь перезнакомить Вас хочу с публикой". Серафима Павловна не хочет: ей нечего там делать до открытия разговоров и декламаций. Я ее поддерживаю. Однако скоро отправляемся. Алексей Михайлович торгуется с извозчиком, и когда тот доволен 20 копейками, мы садимся. Едем в Таврический дворец, к Вячеславу Ивановичу. Алексей Михайлович старается сказать мне все. Как он скоро голодать будет по закрытию "Вопросов жизни". Чуть не соблазнился заказом Синода, написать книгу сказок для детей в благоче-

[14] Dambergs V. Sarakstīšānās... Lpp. 68.

стивом духе, без коз и сорок. Говорит, что целый год то и делал, что знакомился со всеми знаменитостями, но ничего не писал. Зато всех знает, начиная с Горького и кончая Вячеславом Ивановичем. Говорит охотно, наивно и много. Намеками все и своими эпитетами без подлежащих и сказуемых. Наконец дворец. [...] Наперебой с Алексеем Михайловичем [Вяч. Иванов] выкрикивает - "латышский поэт Эглит, Виктор Иванович". А вот Поляков, а вот Аничков, потом Чулков Георгий, жена его и жена Мейерхольда, затем поэт – Городецкий. [...] А теперь, смотрите, входят Мережковский, Сомов Константин Андреевич и наш Ставрогин – черный, высокого роста, с шевелюрою до плеч – Николай Александрович Бердяев. Перезнакомились. Алексей Михайлович погнался за Городецким, называя того Бабой=рыбой и заставляя сейчас же на ухо Эглиту прочесть стихи Бабу=рыбу, Ярилу и др. Городецкий шепчет. Хвалит. Он просит рассказать о латышской мифологии. Я ему обещаю перевести зачатки нашего эпоса, прислать, "Viens gans nomira", "Kur palika vērši" и пр.[15] Потом Аничков, известный богач, хочет издать через две недели журнал "Об окраинных народах России", знакомится ближе со мной и просит доставлять ему ежемесячный обзор латышской литературы, т. е., если издание разрешат власти. Говорит много, но Аничков не поэт душой, скучно".[16]

Гостю-латышу в имени языческого божества Барыбы (порожденного поэтической фантазией С. Городецкого, потому последний и получил это прозвище от Ремизова[17]) слышатся два слова.

Любопытен сам факт общности интересов, что и послужило сближению латышского писателя с обитателями и гостями "башни". Для Эглитиса также актуально представление о высокой значимости фольклорного и обрядового материала, как и для большинства русских писателей и ученых, присутствовавших той ночью на "башне". Спустя год Эглитис напишет в письме к другу о возможной реализации задуманных планов (которые, к сожалению, осуществить не пришлось): "Ремизов объявил меня постоянным сотрудником некоего нового издания, в каждой тетради

[15] V. Eglīsa vēstules Marijai Eglītei (Stolbovai) 1902-1909.g. // RVLM. K2 Inv/nr. 46458.

[16] Цитируемое письмо Эглита к жене опубликовано в Vera Vāvere. Latviešu un krievu "Sudraba Laikmeta" rakstnieku kontakti 20.gs. sākumā // Latvijas zinātņu akadēmijas vēstis.A.-1997, 50, 4/5. Lpp.169-170.

[17] Об этом см.: Грачева А. М., Кузнецова О. А. Переписка В. И. Иванова и А. М. Ремизова // Вячеслав Иванов: Материалы и исследования. М., Наследие, 1996, с. 107.

которого я должен исписать страниц 15-ть своими соображениями о латышско-литовских мифах, соотнося их с современными типами и флорой. Посмотрим. Главный редактор – Вяч. Иванов. Издатель – какая-то богатая дама Гриневич".[18]

Тематизация "фольклорной идеи" в "Неотвратимых судьбах" напрямую связана с "мифотворцем Бубукой", с притягательной для него затаенной силой чужого мифологического сознания: "Бубука, как буйвол, напал на Калейса, – пусть порасскажет ему о латышских божествах, про которых, как он заявлял, считай, ни один человек в мире ничего еще не слыхивал. Калейс рассказывал, что бог у латышей – это живучий и бдительный отец в сером пальто со складками, в шапке, натянутой до шеи [...] с белой можжевеловой палочкой в руке. Он падает, как звезда, через крышу дома и – вот уже сидит в комнате, мудро посматривая и поглаживая белую бороду, пока люди в благоговении примолкли. Потом они приглашают бога отведать их хлеб с домашним сыром или медовое лакомство и на стол выставляют пиво в деревянной канне. Черные глаза русского мифотворца Бубуки разгорались, как у кота, странными красными вспышками. Он облизывал пухлые яркие губы и всей пядью ерошил волосы, которые, как кусты, торчали надо лбом, и смеялся странным грудным смехом да понукивал еще и еще рассказывать, ибо все-все захотелось узнать ему – чем боги занимаются тайком, а что делают открыто, не таясь. И Калейс, вглядываясь в этого малюсенького по росту странника, который сидел, ощетинившись, как лесной зверек, рассказывал далее про сыновей бога, про Солнце и его дочерей, играющих друг с дружкой".[19]

"Пограничность" Ремизова: причастность его к салонно-модернистской элитарной культуре и одновременно к "низким" жанрам (народной демонологии), – одна из впечатляющих характеристик "широты" и многоликости Бубуки. Калейса поражает необъяснимая гротескность всего того, что связано с "мифотворцем": революционно-бунтарское прошлое и "игрушечная" акссесуарность кабинета бывшего "политического преступника";[20] "странность" супружеской пары, их оккультизм и мистика,

[18] Dambergs V. Sarakstīšanās... Lpp. 71.

[19] Eglīts V. Ntnovēršamie likteņi. Romans. Rīga 1926. Lpp.14. Далее ссылки на это издание в тексте статьи.

[20] "На мгновение оставшись в зале один, Калейс оглядел стены, где вместо картин было нечто другое. По правде говоря, только на одной стене над письменным столом хозяина висела книжная полка, занавешанная темно-красной тканью, тут же стояли широкий обтянутый кожей диван и несколько кресел. Но

вследствие которых один из персонажей романа (Росбакс – К. Екабсонс) попадает в клинику для душевнобольных. А вместе с тем герой вдохновлен неподдельным интересом Бубуки к культуре и жизни латышей; в деревне Бубука неожиданно встречается с учителем приходской школы, в комнате которого полки заполнены книгами русских, немецких, французских и английских авторов, кроме того сельскому учителю принадлежал "лучший перевод Гамлета на латышский язык" (с. 203).

Оппозиция "свое-чужое" – центральная в диалогическом нарративе романа: контрастность характеров и отчуждение между героями, которое становится все более и более явным, основывается на разных ментальных основах. Калейс постигает, что русский менталитет сформирован "необъятными просторами", а латышу чужда "широкость", как и его краю – "обширность", но свойственна "сконцентрированность" и "глубинность".

За рамками же романа связи Ремизова и Эглитиса продолжаются,[21] в эмиграционный период жизни русского писателя их имена встречаются на страницах одних и тех же изданий русской периодики Латвии,[22] сохра-

то, что хранилось на письменном столе, Калейса совсем удивило: большую площадь стола занимал какой-то особенный кусок дерева, [...] вывезенный из Усть-Сысольска, и назывался расческой ведьмы. Вокруг [...] находилось бесконечное множество маленьких амулетов. [...] Бубука, войдя и увидя, Калейса, удивленно оглядывавшего предметы, стал каждый из них называть по именам. Наиболее любимым фетишом оказалась Кикимора, женоподобный, не стареющий злой домашний дух, которого Бубука выдавал за своего божка" (с. 18); о ремизовском музее игрушек см.: Грачева А. М. Алексей Ремизов и Пушкинский Дом (Статья первая). Судьба ремизовского "Музея игрушек" // Русская литература 1997. № 1, с. 185-215.

[21] См. публикацию писем В. Эглитиса к А. М. Ремизову в статье: Vāvere V., Sproģe L. Aleksejs Remizovs un latviešu rakstnieki ... Lpp.27, а также воспоминания: Rakstnieki par sevi: Viktora Eglīša autobiogragija // Ritums 1921. № 3, 4.

[22] В этой связи интересен выходивший в Латвии с 1926 по 1927 гг. иллюстрированный журнал литературы, политики и современной жизни "Новая нива", где в 1926 г., когда в свет выходит роман "Неотвратимые судьбы", печатались В. Эглитис (в № 24 "Сфинкс. Символический этюд") и А. М. Ремизов (в № 39 "С покойника. (Доисторическое)"); в № 24 опубликована статья В. Гадалина (см. Выданную ему Ремизовым грамоту Обезвелволпала в статье Спроге Л. А. Ремизов в Латвии: В. Дамбергс, В. Эглитс, В. Гусев, И. Павлов, В.Гадалин ... с. 162.) под заголовком "Несколько слов о латышской литературе (К 400-летию латышской печати)", где приводится следующая характеристика: "Имеется у латышей довольно много и таких писателей, которые зорко следят за всемирной литературой и в

няется переписка, а памятные встречи превратятся в мемуарные и художественные сюжеты.

Роман В. Эглитиса – своеобразное зеркало, отражающее не только один из обликов ремизовского многообличья. Интересна сама модель восприятия художниками иной культуры панорамы русского "серебряного века", тем более, что некоторые из них сами оказались вовлеченными в динамику его культуры.

## ПРИЛОЖЕНИЕ

*В 6-ой главе романа "Бубуки в Вадаксте" описывается ответный приезд супругов Бубуков в местечко Вадаксте (т. е. визит Ремизовых в 1907 г. в Цесвайнскую волость). Здесь проявляются демонические черты супружеской пары. Ангелика Францевна – "огромная блондинка, с такими плечами и мускулами, которые можно увидеть только у силачей, с папиросой в ровных, сверкающих белизной зубах" (с. 16), "животное с элегантнейшими манерами" (с. 17) – оказывается ведьмой (латышская критика отметила параллель с романом Мережковского "Леонардо да Винчи" – (Bračs Augusts. V. Eglīts. Nenovēršamie likteņi // Ritums 1926. № 6. Lpp. 378) – хотя не исключены гоголевские ассоциации и реминисценция из "Огненного ангела" В. Брюсова.*

[...] Они вчетвером уселись на линейку и Калейс погнал лошадей крупной рысью. Хотя дорога была неровной и мостки расшатаны так, что лошади

результате этого в латышской литературе появилось декадентство, хотя латышские декаденты вскоре должны были отречься от этого направления. Виднейшим представителем декадентства у латышей является Виктор Эглит (1977) поэт, беллетрист и критик. Эглит крупнейшая величина в латышской литературе, как в критике, так и в художественных произведениях он является борцом за идеальную культурно-утонченную человеческую личность, за высшие цели и задачи в искусстве, за расширение культурного горизонта родного народа. [...] Латышское декаденство всецело зависело от русских декадентов и можно сказать составляло их отражение. Их учителями являлись Валерий Брюсов и Вячеслав Иванов" (с. 477). Архив В. Эглитиса сохранился лишь частично: в 1944 г. в г. Добеле (Латвия) писатель был арестован органами НКВД по доносу; погиб Эглитис либо в рижской Центральной тюрьме, либо в одной из москвских тюрем 20 апреля 1945 г. Реабилитирован в 1990 г.

рисковали сломать ноги, другого выхода не было, потому что под вечер задул северный ветер, и г. Бубука коченел в своем легоньком суконном смокинге. Время от времени дрожь пробирала и его супругу.[...] Ничего другого не оставалось, как только согреваться остроумной беседой, шутками, смехом, который временами становился жутким, демоническим, и сухонький г. Бубука влетал в него, подобно какому-то потустороннему духу или лемуру.[...] Рассказ его был очень нелогичен и бессвязен, да у мифотворца была такая привычка разговаривать. Но расспрашивать ни о чем нельзя было.

– Эти северяне своеобразны. Не только монгольская раса, но и живущие там славяне. Скука ужасно длинной зимы отдает их под власть сатаны, потому что с сатаной, видите ли, всегда весело. С ангелами, напротив, скучно, если нет какого-нибудь занятия.

– Разве у вас не было достаточно керосина, чтобы читать и писать? – спросил Калейс.

– Читал я много. Но о чем будешь писать, если нет никаких стимулов? С той самой поры я и освоил всю колдовскую науку шаманов.

– А вы? – Росбакс подобострастно обратился к супруге Бубуки.

– Да все их ведьмачьи штучки! Хе, хе! – Даже на метле могу улететь мимо луны в Вальпургию, – усмехнулась она, резко обернувшись к нему.

– А на колоде нет? – смущенно спросил Росбакс.

– И на колоде. А вы бы хотели спрятаться и посмотреть? – спросила она у него.

– Что, удивлены? – воскликнул г. Бубука, заметив налившиеся кровью глаза Росбакса, – Она вас за нос не водит. Это вполне возможно. Потому что все возможно, о чем рассказывается в легендах. Уж можете мне поверить.

– Значит, вы г-жа Бубука, можете меня умчать в самый ад? – Росбакс, который теперь был за кучера, пристально глядя ей в глаза, будто влюбляясь, спросил: “А небо не в вашей власти? Хе, хе!”

– А вы еще не были там? – спросила она, отвечая вопросом на вопрос, и услышав это, г.Бубука подпрыгнул так, что клацнул зубами.

– Да, я бывал, – задумавшись, Росбакс счастливо улыбался.

– Ну, как же – как это было? – расспрашивал Бубука.

– Я бы хотел навсегда там оставаться.

Он говорил полушепотом, и смущенно.

[...] Ужин уже закончился и, пока мужчины наливали себе еще по стакану чая и взяли по яйцу, супруга Бубука копошилась в спальне за толстыми портьерами. Когда Калейс уже попрощался [...], г-жа Бубука вдруг воскликнула диким голосом: "Г.Росбакс, вы ведь сегодня домой не собираетесь. Вы там, на лугу, высказали мне одно желание". У Росбакса волосы стали дыбом. Что она имела в виду?

– Идите, идите. Уже поздно! – г. Бубука, взяв его за руку, завел за портьеры. – А мы с Калейсом в карты поиграем.

Калейс, почуял недоброе и, усмехнувшись, тут же ушел.

А Росбакс увидел, что великанша натирала подмышки разными мазями.

– Вы оторопели, но ведь сами же хотели забраться в колоду и мчаться со мной в преисподнюю.

Он оглянулся, но колоды нигде не увидел.

– Где же она? – наконец вымолвил Росбакс.

– Вы не увидете так. Подойдите-ка сюда!

Он нерешительно приблизился к ней и вдруг ощутил какой-то резкий запах и странную прохладу на лбу от мази...

– Да как же вы полетите, не намазав подмышки! – она засмеялась и велела снять одежду, причем тут же сдернула с него сюртук. Полуживой, он делал то, что ему велели. И как только намазался, вдруг почувствовал, будто крылья выросли за плечами, на пояснице, на пятках – и дух захватило от неизведанного доселе веселья.

[...] Наконец, он действительно лежал в колоде, и ведьма, вскочив на нее верхом и пристукнув маленькой тросточкой, вылетела через окно, правда, пару раз зацепив за ставни.

Небо было полно звезд, и они казались так близко, что их можно было сорвать, и сверкали они, как гроздья винограда; луна стала такой большой и светлой, что, как днем, можно было бы книгу читать; земля внизу распласталась серой, туманной, далекой – и делалось страшно. Все отдаленные горы как бы приподнялись и сомкнулись внизу вокруг долины. Тогда он стал спускаться и – о чудо! – неужели это были те же самые луга с редкими кустами, стогами и петляющей посередине рекой, откуда они недавно приехали? [...] Пораженный, он прошептал: "Ну, слава Богу, все возвращается!" Тогда она внезапно вскрикнула: "Нет!" – и они неожиданно очутились в такой глухой и непроницаемой тьме, что Росбакс явно ощутил, что он уже умер и похоронен. "Теперь мы проносимся под землей", – поясняла она, как добросовестный гид, которому за работу заплачено: "Вон там – скелеты светятся фосфорическим блеском. Это все

великие грешники древности и средневековья, о которых рассказывается в дантовском аду".

Не успел Росбакс оглянуться, как зашипела горящая смола и через пышущий жаром свод они вверглись в новое пространство. Оно имело форму котла и кишело людьми, примерно, как на пляже, только здесь не нужны были купальные костюмы, и водный резервуар был среди скал, что встали со всех сторон, как медные стены; небо тоже было, словно медная крыша, и, проносясь под ним, их обдало таким жаром, что тело покрылось потом. Росбакс чувствовал смертельную усталость. Он хотел домой или хотя бы остаться здесь, только бы больше не проваливаться в преисподнюю. Кто мог поручиться, что там не появится, как в пьесах Райниса, целый легион чертей с раскаленными вилами, которыми бы его, беднягу, пронзили. Он боялся только, согласится ли ведьма остановиться и повернуть обратно, не спустившись до самого дна преисподней? Он взмолился, что больше уж совсем невмочь, и вдруг на самом деле неожиданно выпал из колоды, только оказался не в Даугаве или еще черт-те где, а в том же самом зале на диване: силач лежал в обмороке и, когда очнулся, в ушах еще звенело.

– Друг мой, что с вами? – сгорбившись над ним, вопрошал Бубука. – Такое путешествие вовсе не из легких. Тут нужна многолетняя практика. А вы сразу захотели до самого конца, вы думаете, конец так уж легко достигается? Конца, друг мой, ни у чего нет. Все бесконечно и на небе, и в преисподней.

Росбакс еще не отвечал, потому что в ушах невыносимо звенело и голова была как в тисках.

– Где супруга ваша?– жалобным голосом спросил Росбакс.

– Бог с ней: теперь лучше совсем забыть о ней и ничего не спрашивать. Ваша жизнь была в опасности.

Голова у Росбакса и в самом деле была как-будто налита свинцом и он прилег с мыслью: "Будь, что будет. Теперь все равно".

– Ничего, все будет хорошо! – Бубука хлопотал возле него, прикладывая к сердцу ветошку, смоченную уксусом.

Приоткрыв веки, Росбакс увидел большие черные глаза Бубуки, его красные пухлые губы вампира. "Не сам ли это сатана?" – подумал Росбакс, и показалось ему, что вот-вот он умрет. [...]

# БЕЛЫЙ И РЕМИЗОВ В БОРЬБЕ ЗА ГОГОЛЯ МОДЕРНИСТОВ: КОНЕЦ 20-Х – НАЧАЛО 30-Х ГОДОВ

*Грета Слобин*

В эпоху расцвета культуры русского модернизма происходит переосмысление литературной традиции XIX века. Как один из её зачинателей, Гоголь становится примером высокого творчества и писательского мастерства. Об этом свидетельствуют гоголевское направление в новой прозе, а также критические высказывания выдающихся писателей начала века. Здесь намечается отступление от Гоголя филантропической критики прошлого века, в интерпретации которой восклицание Акакия Акакиевича "Зачем вы меня мучаете?" выражает боль маленького человека и указывает, по словам Белинского, на трагическое значение комического произведения господина Гоголя. Гоголь формалистов – создатель того же Акакия Акакиевича, выражающегося междометиями, одним из речевых приёмов сказа, на которые указал Борис Эйхенбаум в своей статье "Как сделана 'Шинель' Гоголя" (Пг. 1919).

В советской критике второй половины 20-х – начала 30-х годов, следующей по традиции Белинского, Гоголь становится чуть ли не потенциальным лозунгом революции, призывающим к справедливости и защите обречённых. В статье о Гоголе в Литературной Энциклопедии линия борьбы за наследие писателя отмечена в двух словах-сигналах:

> несмотря на то, что Гоголь был *субъективно* представителем и защитником реакционных интересов поместного дворянства, *объективно* он своей художественной деятельностью служил делу революции, пробуждая у масс критическое отношение к окружающей действительности. Так оценивали его в своё время Белинский и Чернышевский и таким вошёл он и в наше сознание.[1]

[1] Литературная Энциклопедия. М. 1929. Т. 2, с. 573 (курсив мой - Г. С.).

Эмблематика борьбы за Гоголя ярко выражена в истории памятников писателю, начиная с юбилея и открытия памятника в 1909 года.[2] Конец 20-х – начало 30-х гг. представляют переломный период в новой советской культуре, период культурной революции. В 1927 г. отмечается 75-летие смерти писателя; в 1931 г. прах Гоголя перенесён с кладбища Данилова монастыря на Новодевичье, а символический камень Голгофа с крестом с могилы были убраны при переносе.[3] В 1951 г. на могиле поставлено новое надгробие, с бюстом работы Н. В. Томского, где мрачное лицо писателя получило улыбку. Столетие смерти Гоголя отмечается торжественным открытием нового памятника в 1952 г., с надписью "от правительства Советского Союза".[4] Как пишет В. Д. Носов,

> история памятника писателя, который вместо того, чтобы стать последним верстовым столбом жизненной дороги, недвусмысленным упоминанием о едином итоге всякого рода стремлений, неожиданно сделался действующим лицом, такой прихотливой истории, какую мог выдумать только один человек – тот, кто казалось, навеки успокоился под ним.[5]

Как русский писатель, Гоголь ещё при жизни принадлежал не себе, а империи, церкви, общественности. В недавно вышедшей книге "Россия. Народ и Империя: 1552–1917", в главе "Литература как строитель нации" (Literature as Nation Builder), английский историк Джеффри Госкинг пишет: "борьба Гоголя за вторую часть "Мёртвых Душ" стала эмблемой положения русских писателей в его время: желая открыть достойное национальное тождество (identity) в своих произведениях, он сталкивается с суровой действительностью государственного строя, при котором Россия не могла исполнить (fulfill) свою историческую миссию так, как он её понимал. Но, как известно, это не помешало ни царской, ни революционной России считать Гоголя своим представителем".[6] Не помешало это и России сталинской в её реинтерпретации классического наследия русской литературы.

Творческие реакции и восприятие Гоголя в период культурной революции заключают в себе ключ к истории гоголевского мифа в решительный момент, когда решается вопрос о будущем русской литературы и гоголевского наследия. Главными участниками этой борьбы, отстаиваю-

[2] Земенков Б. С. Гоголь в Москве. М. 1954, с. 120.

[3] Носов В. Д. "Ключ" к Гоголю. Лондон 1985, с. 95.

[4] Земенков Б. С. Гоголь в Москве, с. 124.

[5] Носов В. Д. "Ключ" к Гоголю., с. 90.

[6] Hosking G. Russia. People and Empire: 1552–1917. Harvard 1997, p. 298.

щими Гоголя модернистов в сфере искусства театра и музыки, являются Мейерхольд и Шостакович, а в сфере литературы – Белый и Ремизов. Творчество и биография Гоголя составляют неотъемлемую часть литературного сознания этих писателей-наследников Гоголя, как в новациях прозы Серебряного века, так и в их критической работе.

Несмотря на различные даты и места публикаций, книга Белого, "Мастерство Гоголя" (Москва 1934) и главы о Гоголе в сборнике статей Ремизова "Огонь вещей" (Париж 1954), писались одновременно.[7] Их соединяет общий подход – это непрерывающийся диалог писателей с мастером, с которым тесно связано их раннее творчество и культура начала века. В их критическом анализе заметно долголетнее кропотливое внимание художников слова, направленное на конкретные детали гоголевского стиля и их глубинное значение. Более того, размышления о Гоголе старших писателей литературного модернизма пронизаны сознанием личной ответственности за продолжение культурных традиций Серебряного века, а также за будущее гоголевского наследия в эпоху радикальных перемен в истории и культуре революционной России.

В борьбе за Гоголя в двадцатые и тридцатые годы, в поразительно противоречивых интерпретациях его творческого наследия заключается драма русской литературы в период культурной революции, когда идёт переоценка её прошлого и намечаются пути будущего. Стадии этой борьбы и её принципы отражают процесс образования литературного канона, связанного с культурной политикой советского государства второй половины 20-х годов вплоть до гегемонии соцреализма в 30-е годы. На фоне этого процесса проводится заострённая линия борьбы, отделяющая русских модернистов от новой советской критики.

Сознание переходного момента в культуре разделяет известный современник и друг Белого и Ремизова, Иванов-Разумник в предисловии к сборнику "Современная литература. Сборник статей" (М. 1925): критическая оценка её вчерашнего прошлого одна только может объяснить нам явления сегодняшнего дня и наметить вероятные пути дня завтрашнего. Как пишут редакторы, этот сборник "увидел свет, после длительных проволочек, без обозначения имени составителя" и был последним появлением в печати Иванова-Разумника, одного из крупнейших представителей критической традиции Серебряного века.[8]

[7] В дальнейшем ссылки на эти издания приводятся в тексте.

[8] Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка. Публикация, вступительная статья и комментарии А. В. Лаврова и Джона Мальмстада. Подготовка текста Т. В. Павловой, А. В. Лаврова и Джона Мальмстада. СПб. 1998, с. 16.

В статье “Взгляд и нечто”, напечатанной под псевдонимом “Ипполит-Удушьев”, Иванов-Разумник высказывает ценные соображения о русском литературном процессе времени: “мало вероятно, чтобы после громадного подъёма творческой волны в русской литературе первой четверти нашего века мы не стояли бы теперь (и уже стоим) перед её спадом, который может затянуться тоже на десятки лет”.[9]

Для того, чтобы понять позиции Белого и Ремизова в этом контексте, необходимо наметить общие черты дореволюционного подхода к Гоголю. Как было сказано выше, в эпоху Символизма идёт переоценка канона русской литературы, установленного Белинским и критикой 60-х гг. прошлого века. Переосмысление гоголевского наследия происходит в течение дореволюционного периода как видно из резкой записи в дневнике Блока с 1913 г.:

> *Сатира.* Такой не бывает. Это – Белинские обосрали это слово. До того обосрали, что после них художники вплоть до меня способны обманываться, думая о “бичевании нравов”. [....] Пришли Белинские и сказали, что Гоголь и Грибоедов “осмеяли”... Отсюда – начало порчи русского сознания – языка, подлинной морали, религиозного сознания, понятия об искусстве, вплоть до *мелочи* – полного убийства вкуса.[10]

В одном из ранних выступлений начала века, в речи “Художественный идеализм Гоголя” 21 февраля 1902 г., посвященной годовщине смерти Гоголя, Иннокентий Анненский как бы ограждает писателя от конвенционального реализма, т. е. от идеологической интерпретации его произведений: “Русская литература не знает творения большей реалистической энергии. То, что мы называем *реализмом* Гоголя, есть нечто высшее: это не столько точность, сколько *красота* изображений, их высшая разумность и целесообразность. [...] Символы великой русской эпопеи слишком широки и прекрасны для реального мира”.[11] Несколько лет позднее, в статье “Эстетика ‘Мертвых душ’ и ее наследие” 1906 г., Анненский задаёт существенный вопрос:

> Что бы было с нашей литературой, если бы *он один за всех нас* не подъял когда-то этого *бремени* и этой *муки* и не окунул *в бездонную телесность* нашего столь ещё робкого, то рассудительного, то жеманного, пусть даже осиянно-воздушного пушкинского слова.[12]

[9] Современная литература. Москва 1925, с. 161.

[10] Блок А.. Собрание сочинений в 8-ми томах. М. 1963. Т. 7, с. 218–219.

[11] Анненский И. Книги отражений. М. 1979, с. 223.

[12] Там же, с. 228.

Здесь Анненский указывает на *locus classicus* русской литературы: "Пушкин и Гоголь. Наш двуликий Янус. Два зеркала двери, отделившей нас от старины". Следующие слова имеют особое значение для наследников писателя:

> Пушкин был завершителем старой Руси. [...] Не то Гоголь. Со страхом и мукой *за будущее русской литературы* стоит он перед нею, как гений [...] Люди пошли не к Гоголю, они пошли от Гоголя....[13]

Высказывания Анненского и противоположная позиция Розанова в статье этого же года, где объявлена борьба с Гоголем, и возвращение к Пушкину намечают два разных направления в эволюции прозы модернизма – связь с Пушкиным в "прекрасной ясности" Кузмина и с Гоголем в прозе Белого и Ремизова.[14] Этот комплекс последствий в интерпретации Гоголя, чётко выделенный Блоком, служит имплицитной мотивировкой в творчестве Белого и Ремизова в этот период до конца жизни.

Критический подход дореволюционной эпохи продолжается в монографии В. Гиппиуса "Гоголь" от 1924 г.: 'Мертвые души' возникли из пафоса, который можно назвать и обличительным, только обличение Гоголя было обличением не исторических и социальных форм русской жизни, а каждого отдельного существователя: это был пафос сознания личного превосходства над ними, который в процессе работы переходил от эстетического индивидуализма в морализм. Но, помимо воли автора, поэма его стала явлением "социальным, общественным, историческим", что сразу же и уловил Белинский. Кроме Белинского, хорошо уловила это и цензура".[15] В будущем уловит это и советская критика, следующая за Белинским.

## Белый

Белый работает над книгой с августа 1931 г., о чём он пишет в авторском предисловии: "Мое исследование – слабое усилие почтить столетний юбилей появления в свет первого произведения Николая Гоголя" (38). Письма Белого к Иванову-Разумнику в эти годы отражают драму работы над книгой в сложных условиях литературной жизни начала тридцатых годов. Публикация этой переписки является ценным источником, пере-

[13] Там же, с. 228-229.

[14] См. Розанов В. Легенда о Великом Инквизиторе Ф. М. Достоевского. Опыт критического комментария с приложением двух этюдов о Гоголе. СПб. 1906.

[15] Гиппиус В. Гоголь. Пг. 1924, с. 150.

дающим атмосферу жизни периода. Так в письме Иванову-Разумнику от 21 февраля 1932 г. Белый пишет: "Работаю я, как вол; и сразу – во всех направлениях: бегаю в "Гихл", пишу "Гоголя", который – всё филиграннней, всё медленней (кружево картинок, связанных из цитат)".[16] В письме от 5 июля того же года Белый извещает о планах издания: "Добился за это время одного успеха: все три книги, "Маски", "Гоголь", "Начало века", в принципе решили выпустить в этом году. [...] "Гоголь" был отдан на просмотр Воронскому, который наговорил мне большие комплименты, что он-де в восторге от него; это и решило судьбу книги. [...] Воронский крупно поддержал с Гоголем, считая, что эта книга нужна-де каждому вузовцу".[17] Далее Белый объясняет значение реакции Воронского в этот период: "Меня это одобрение очень поддержало, потому что 9 $^1/_2$ месяцев работал и действительно не знал, что такое написал (не белиберда ли?); морально было очень неприятное чувство; я было решил больше ничего не писать; думал – исписался".[18]

В то же время, Белый сознает историческое значение книги, указывая на непрерывную роль Гоголя в русской литературе, где его наследники – это не только Толстой, Достоевский и Тургенев, но также и "Маяковский, Сологуб, Блок, Белый" (114). Указывая на историю преемственности гоголевской традиции, Белый пишет: "Гоголь дважды прошелся ветром по нашей литературе: в середине прошлого века, в начале нынешнего; 'дореволюционная писательская молодежь' у Гоголя училась во многом" (38). Связь Белого с Гоголем продолжается до конца жизни писателя. Как пишет Ж. Нива о последних романах Белого,

> работа над ними совпала с возвращением Белого к Гоголю... Следствием постоянного перечитывания Гоголя явятся словесные "мозаики", фейерверки гипербол в "Масках", а также книга "Мастерство Гоголя" (1934), изобилующая остроумными замечаниями о языке и художественном ви́дении Гоголя, которое Белый сравнивает с японским ви́дением.[19]

Как писателя и критика, Белого прежде всего интересует технический анализ Гоголя, его "стилевые приемы", так как "о стиле Гоголя написано много, а сказано мало" (40-41). Он намечает методологию своей

[16] Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка, с. 694.

[17] Там же, с. 703-704.

[18] Там же, с. 704.

[19] Нива Ж. Андрей Белый (1880-1934). Пер. с франц. В. А. Мильчиной // История литературы XX века. Серебряный век. Под ред. Ж. Нива, И. Сермана, В. Страды и Е. Эткинда. Paris, Librairie Arthème Fayard, 1987. М., Прогресс-Литера, 1995, pp. 123-124.

работы: "задача этого исследования узка" и составляет "введение к словарю Гоголя, к элементам поэтической грамматики Гоголя" (42). Белый даёт описание метода – это структуральный анализ текста: "кончая главу о сюжете, кончаю ощупь великого мастерства Гоголя: ощупь выявила три наложенных друг на друга слоя: смысловой, образный и словесный; мысли эквивалентные стилю, слогу, тенденции, краске, ритму; нет четкой границы между ними..." (113).[20]

В прямом отступлении от критической традиции прошлого века, Белый отказывается "иметь дело с юмором" (70) и направляет внимание на "единство содержания и формы". Этот подход можно проследить в главе "Изобразительность и звук в 'Страшной мести'".[21] Белый тонко изучает и описывает *chiaroscuro* мастера: "Любая сцена СМ слажена из моментов, то переосвещенных, а то сознательно погруженных в тень, точно в сон..." (72). Белый анализирует цвета в повести – доминирующий красный, а "за красным лишь черный и синий", замечая, что "три главных действующих лица сопровождаются, каждое, своими цветами" (73). Он также проводит детальный анализ ритма и демонстрирует, что "Страшная месть" – песня-повесть, что она "прострочена звуками народных ладов" и "ритмом заплачек" и наглядно показывает, что повесть "можно перекладывать в короткие строчки, внимая паузам и пульсации ритма", когда "словесный повтор переходит в рифму" (74-75). Этот анализ особо оценит Ремизов в своей книге.

Участие Белого в борьбе за Гоголя начинается еще до работы над книгой в 1926 г., когда разражается полемика по поводу постановки "Ревизора" Мейерхольда. В книге "Мейерхольд" Рудницкий подтверждает значение постановки и реакции на нее:

> Мейерхольд задался целью сыграть не "Ревизора", но Гоголя – как некое художественное целое, Гоголя – как стиль, Гоголя – как особый мир, Гоголя – как Россию. [....] ничего подобного дискуссии о "Ревизоре" история театра не знала. Десятки бурных диспутов, бесчисленное множество противоречивых рецензий – хвалебных и ругательных, эпиграммы, фельетоны....[22]

[20] Как заметил Дм. Молдавский, Белый опирался на работы теоретиков "близких ЛЕФу и ОПОЯЗу". См.: "Мастерство Гоголя". Заметки о книге Андрея Белого // Андрей Белый. Проблемы творчества. Статьи, воспоминания, публикации. Составители Ст. Лесневский и Ал. Михаилов. М. 1988, с. 271.

[21] Заметки о интерпретации Белого см.: Манн Ю. Поэтика Гоголя. Вариации к теме. М. 1996, с. 40.

[22] К. Рудницкий. Мейерхольд. М. 1981, с. 335, 350.

Символическое значение Гоголя в литературной борьбе культурной революции обнаруживается с графической яркостью в реакциях на постановку "Ревизора" Мейерхольда, а также и на оперу Шостаковича "Нос" (1930), где резкими терминами зарисовывается атмосфера эпохи.[23] Идеологическое значение спора ясно выражено в стихотворном фельетоне Демьяна Бедного на постановку "Ревизора" под титулом "Мейерхольдовская старина – из "Золотого руна" ("Известия" 1927, 27 января): "...нынешняя мейеро-бестолковщина / Есть бесстыдная мережковщина".[24] Как видно, нападение на Мейерхольдовскую эстетику здесь политически обусловлено и обосновано на ее связи с Серебряным веком и с одним из его самых анти-советских представителей.

Белый принял активное участие в полемике, выступая в 1926 г. с докладом "Гоголь и Мейерхольд", напечатанном в 1927 г., который передаёт всю остроту ситуации: "Два месяца в Москве стоит крик: Мейерхольд нанёс оскорбление Гоголю... Гоголь смеялся здоровым смехом: Мейерхольд убил здоровый смех Гоголя; театр Гоголя столетия несли "на традициях" щиты театров; Мейерхольд разбил шиты, Гоголь свалился и раскололся на тысячи кусков. Где восстановить Гоголя?". Белый подмечает национальную символику борьбы за писателя: "следует-де Москвой, всей Москвой двинутся на Мейерхольда; и Москва, не видавшая 'Ревизора' волнуется: высосана кровь нашего национального гения...".[25] В полемическом тоне Белого важен иронично-простой совет современникам: "по-моему перечитать Гоголя: пока что, гоголевский текст не изорван Мейерхольдом". Этому совету Белый последует в "Мастерстве Гоголя", как бы создавая наглядное пособие критического чтения и анализа.

Борьбе за Гоголя посвящается последняя глава книги, где Белый утверждает, что "эволюция гоголевской традиции продолжается", добавляя, что "от Маяковского к Мейерхольду – полшага" (320). Белый задает провокационный вопрос: "В чем модернизм постановки?" Его ответ: "Смешна ламентация об 'искажении' Гоголя там, где дана 'реставрация' гоголев-

[23] Об этих постановках, которые были подвергнуты резкой критике за их реализацию в традиции модернизма, Рудницкий пишет: "Семён Кукуричин пишет рецензию после премьеры 'Носа' 18 января 1930 г. 'Ручная бомба анархиста'. На оперу была направлена критика 'излишнего формализма' и ее краткий сезон состоял из 14 постановок".

[24] Цит. по: Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка, с. 476, сн. 86

[25] Белый А. Гоголь и Мейерхольд. Сборник литературо-исследовательской ассоциации Ц.Д.Р.Н., под редакцией Ф. Никитиной. Москва. Никитинские субботники. 1927, с. 9.

ского живого жеста" (315). Далее он как бы бросает вызов противникам: "Мейерхольд вынул нам Гоголя из самого гроба собрания сочинений" (319). Эти слова составляют несомненное продолжение дореволюционной переоценки гоголевского наследия модернистами, которые отстаивали мастера от канона Белинского.

Интересно заметить, что историческое значение постановки, как "едва ль не последнее достижение не русской, а мировой сцены", как "знак, до чего Гоголь мастер в нас жив" (319), которое Белый защищает в докладе и в книге, находит добавочное доказательство в реакции Ремизова на традиционные интерпретации пьесы. В главе 'Крысы', посвящённой 'Ревизору' в "Огне вещей" он пишет: "Скучнее пьесы я не знаю. И пусть комическими положениями сверкает каждая сцена, скука – ничем не разгонишь. Такое чувство у меня с детства, когда гоняли на Ревизора. И смешно, да чего-то не смеется" (102).

Как показывает доклад о Мейерхольде и последняя глава книги, Белый безусловно осознавал всю драму этого исторического момента, как конца эпохи, представителем которой он оставался. В то же время, в книге проблескивают гетерогенные интонации и фразы советской современности, как бы вводящие чужую лексику и интонации исторического контекста в его анализ. В тексте появляются анахронизмы и просвечивает советская действительность: "Безземельный Чичиков – пролетарий" (106-107). Белый вспоминает различные интерпретации творчества Гоголя его современниками, как например Чернышевским, который понял то, чего испугался Аксаков, а именно, что Гоголь "чует ритм будущих революций" (113).

Это заметил Иванов-Разумник, прочитавший книгу в целом, когда она вышла после смерти писателя, о чем он и пишет вдове Белого, К. Н. Бугаевой 1 июля 1934 г.:

> ...я эту книгу читаю (параллельно с самим Гоголем) уже в третий раз с карандашем в руке. Книга изумительная – но кто же из нас не знал, что Б. Н. – гениальный человек, животворявший все, к чему бы не прикоснулся? Но Вы помните: и в Д[етском] Селе, когда Б. Н. писал (и читал нам) эту свою книгу – у нас вспыхивали "дискуссии"; как часто отражение их, полемическое, нахожу в тексте! И до сих пор для меня совершенно неприемлемы две стороны этой книги: "переверзевская" и "мережковская". Для меня – это темные пятна.[26]

В то же время Иванов-Разумник поясняет: "я понимаю и знаю, что Б. Н. считал, будто нельзя провести книгу через цензурно-издательские

[26] Андрей Белый и Иванов-Разумник. Переписка, с. 21.

Фермопилы, не омарксистив ее, – и в этом он очень ошибался [...] А к чему привели попытки Б. Н. говорить о "классах", о "динамике капиталистического процесса" и т. п.? [...] Тем более, что всем остальным в книге (т. е. $^3/_4$ её) – я восхищаюсь, радуюсь, читая; кстати – чудесные рисунки!".[27] Но эти замечания никак не снижают значение книги, как видно из его письма к жене от 21 мая 1934 г.: ".читал М. Г. Мы с тобой знаем по чтениям Б. Н. эту изумительную книгу".[28]

Трагедия последних лет Гоголя заключается в ситуации конфликта для писателя, так как "борьба меж заказом и спросом – болезнь" (113). Эти слова относятся и лично к Белому в последние годы творчества. В сборнике "Как мы пишем" (Л. 1930) Белый говорит о трудностях писательской работы в год до начала работы над книгой, замечая, что "халтурные" произведения более понравятся", но что "Белый, художник, дотошно пристаёт... Читатель зол, критик зол: "Непонятно пишет писатель Белый".[29] В очерке "О себе как писателе" Белый ясно сознает неприемлемость его последних романов: "они в разрыве между "сегодня" и "завтра", между книжным искусством и искусством жизни, между кабинетом и аудиторией...".[30] Эти слова передают всю сложность позиции писателя в эпоху великого перелома.

## Ремизов

Работа Ремизова над Гоголем продолжается в условиях эмиграции, где он находится с 1921 г., из-за чего Белый не мог включить имя Ремизова в список наследников Гоголя. Несмотря на дату публикации книги "Огонь вещей" в 1954 г., статьи о Гоголе относятся к раннему периоду. Как сообщает Ремизов в письме к Кодрянской от 29 февраля 1952 г.: "Судьба Гоголя", которая войдет в книгу "Огонь вещей". была написана 20 лет тому назад".[31] Этому соответствуют ранние публикации в прессе, как "Природа Гоголя", "Тайна Гоголя" (Воля России, № 8[?]9, 1929) и "Серебряная песня" (Жизнь, № 2, 22 марта, 1934).[32] В "Графическом дневнике"

[27] Там же, с. 22.

[28] Там же, с. 21, сн. 80.

[29] Цит. по: Бугаева К. Н. Воспоминания о Белом. Вступительная статья и комментарии Ж. Мальмстада. Беркелей 1981, с. 311.

[30] Там же, с.. 321.

[31] Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж 1959, с. 247.

[32] См.: Sinany H. Bibliographie des oeuvres de Alexis Remizov. Paris 1978.

от 1933 г. Ремизов описывает сон, где он видит М. О. Гершензона (умершего в 1926 г.), которому он говорит: "Я пишу о Гоголе, и интересно бы вас послушать...".[33] Работа над Гоголем продолжается в послевоенный период. В Бахметьевском архиве есть записка Ремизова, где он говорит о столетии смерти Гоголя, о "гоголевских поминках" и своем на них чтении: "Я читаю "Лунный полет" – сон философа Хомы Брута из "Вия" ("Вий" написан в 1833 г. – тому 117 лет, а Гоголю было 24)".[34]

Ремизов, как и Белый, сознаёт историческое значение писателя и вслед за Анненским, в острой лаконичной формуле, он подтверждает нераздельность Пушкина и Гоголя в русском культурном наследии: "С Пушкина всё началось, а пошло от Гоголя" (123). В главе "Хоть беспрерывная дорога" Ремизов пишет: "Говоря о Гоголе прежде всего надо помнить, что это был один из одареннейших среди одарённых из когда-либо родившихся на земле. И как одареннейший и ни на кого не похожий он был одинок на земле". Продолжая критическуя традицию модернизма, Ремизов пишет: "Чары Гоголевского слова необычайны, с непростым знанием пришёл он в мир" (21). Личное значение этой работы для Ремизова, который "всегда читал Гоголя", выражено просто – "это непрямая форма исповеди" (26).

В книге особо отмечается продолжение роли Гоголя, как модели писательского мастерства: "Учиться писать по Толстому – пустое дело. Это всё равно, как учиться говорить по Столпнеру. Другое Гоголь: по Гоголю можно проследить его словесную постройку" (30). В свою очередь, Ремизов напоминает современникам вслед за Белым, что Гоголя "надо научиться читать" (103).

Свой метод чтения Ремизов поясняет следующим образом: "Только бездоказательное, как вера, источник легенд, оживит человеческий документ..." (22) Не только творческую биографию писателя, но и "историю человечества", Ремизов представляет как "борьбу и смену мифов: миф о божестве, миф о свободе, миф о любви". Он поясняет связь своего подхода с творческим началом: "Отбор литературного материала совершается не наугад, что под руку попало. И что это значит, что на чем-то остановилось мое внимание? Да это встреча и память о прошлом" (26). Слова Ремизова на 50-летие Тургенева (1883) поясняют его метод:

[33] Графический дневник (21. VII. 1933 – 20-22. XII. 1933). Коробка I, папка 4, с. 9. Коллекция А. М. Ремизова. Бахметьевский архив, Колумбийский Университет, Нью-Йорк.

[34] "Полет Гоголя" (1950). Коробка 3. Рукописная коллекция А. М. Ремизова. Бахметьевский архив, Колумбийский Университет, Нью-Йорк.

"Оживить кости – вдохнуть дух жизни может только легенда, и только в легенде живет память о человеке. [...] Легенда и есть дух жизни" (139). Органичная связь Ремизовского метода с творчеством Гоголя и "мифологизирующей концепции собственной личности" писателя подтверждается такими исследователями, как В. Э. Вацуро.[35]

Литературный анализ Ремизова рассматривает сон "как литературный прием" (128). В то же время, сон – это также и познавательный прием, так как "редкое произведение русской литературы обходится без сна… в снах дается и познание, и сознание, и провидение" (129). Ремизова интересует то, как "сверхсознательное значение сказывается в творчестве" (83). Ремизов проводит альтернативную идею творческого реализма, в которой "сны, как особая действительность (существенность)... впервые появляются у Пушкина" (129).

Ремизовский анализ повести "Страшная месть" подтверждает её значение для обоих писателей. В Бахметьевском архиве, в коллекции А. М. Ремизова находится текст снов Катерины и пана Данилы из "Страшной мести" Гоголя, переписанный ровным почерком, где особые выражения подчёркнуты.[36] Детальное изучение отдельных мест открывает процесс "ученичества". Текст сна пана Данилы сопровождается отдельным комментарием, где Ремизов прослеживает глубинную структуру гоголевского стиля, в детальном анализе сна, где он отмечает световые нюансы: "семь ступеней сна – семь цветных поясов: 1) бледно-золотой 2) прозрачно-голубой 3) с тихим звоном розовый 4) черный 5) темно-синий с серебром 6) черный 7) звучащий розовый". За разбором следует замечание о синкретизме гоголевского стиля, где обозначена его синэстезия: "Звучащая краска больше чем звончатые глухие буквы: переход слова в напевно-усиленное звучание, а превращение света в звук, переход из глаза в ухо, цвет может заговорить, или краски разнозвучны". Этот анализ приводит к следующему выводу в книге: "Гоголь видел звуки" (30). Ремизов также отмечает исторически-литературное значение этих снов. Так, например, сложная структура сна Пана Данилы (он во сне видит сон Катерины), рассмотрена как единственный пример в литературе: "видеть во сне, что другому снится – явление редкое, есть ещё у Лермонтова" В главе "Лунный полет" он пишет о сне в "Вие": "Единственный сон среди человеческих снов с мясом и кровью и дыханием".

[35] См.: Вацуро В. Э. "Великий меланхолик": //Записки комментатора. СПб. 1994, с. 341.

[36] Алексей Михайлович Ремизов. Сны. Коробка I, папка 3, без даты.

В заметках о Гоголе и критике, Ремизов продолжает диалог модернистов о Гоголе, а также ведёт полемику с современной критикой, советской и эмигрантской. И продолжает также разговор с Иннокентием Анненским и с Блоком. В главе "Головастики" Ремизов пишет: "Душа знает больше, чем сознание". "Необъяснимая тоска творчества" (24). Здесь слышится эхо дореволюционного разговора с Блоком, который в статье "Дитя Гоголя" (1909) писал о "непобедимой внутренней тревоге" писателя: "Источник её – "творческая мука", которою была жизнь Гоголя". По словам поэта, Гоголь "как женщина, носил под сердцем плод" и дитя – это Русь: "она это сверкнула Гоголю, как ослепительное видение, в кратком творческом сне".[37]

Вместе с Белым, Ремизов утверждает, что роль Гоголя в русской литературе не прерывается с тех пор, как прозвучала "Гоголевская Россия перевитая звучными малороссийскими "думами"" (130). Ремизов также подчёркивает значение Гоголя в русской литературе и его связь с русскими писателями девятнадцатого века, как Достоевский, Тургенев, Гоголь и Толстой (34). Следуя за Достоевским, Ремизов продолжает мысль его известной фразы о "Шинели": "А между тем вся русская литература вышла из Гоголя и без "Мертвых душ" не было бы "Войны и мира"" (66). В современной литературе Ремизов упоминает значение Гоголя в прозе Белого, подчёркивая важное для себя открытие в критическом исследовании Белого: "указание Андрея Белого на Гоголя, как на поэта в прозе, сгладившего грань между "стихом" и "прозой", имеет огромное значение; и разве не ясно, что для поэзии – все формы и нет особых форм" (130).

В черновиках, хранящихся в Амхерстском архиве, есть рукописные версии глав о Гоголе, а также тексты, которые не вошли в книжное издание. По-видимому, приготовляя книгу к изданию в 1952 г. к юбилею столетия смерти писателя в Советском Союзе (она вышла в 1954 г.), Ремизов ощущает значительность появления своего сборника, когда уже 20 лет как замолкли голоса его современников-модернистов, особенно Белого. Как видно, Ремизов не нашел нужным включить некоторые замечания, как например следующий текст о Шпоньке: "Иван Фёдорович Шпонька и его тётушка. Гоголь рассказал о себе – и своей неприязни к женщинам. Иван Васильевич, 38 год и до сих пор он ещё никогда не был женат – "если бы он женился, он не знал бы, что с ней делать". Гоголь теоретически не был невинен, он знал такие подробности, какие известны

[37] Блок А. Собрание сочинений. Т. 6, с. 188-189.

только опытным и искушённым".[38] Ремизов безусловно знал Фрейда и русскую фрейдистскую школу. Интересно, что в анализе Гоголя, Ремизов обращает особое внимание на драму сексуальности в его творчестве и намечает связь с жизнью писателя, что станет темой ученых работ двадцать лет позже.[39]

Непрерывающаяся связь с Гоголем становится особенно важной в годы революции. В хронике "Взвихрённая Русь" в главе "К Звездам", посвящённой памяти А. Блока, Ремизов отвечает на вопрос "А как писать?".[40] Ответ Ремизова не подает сомнения о роли Гоголя: "Гоголь – современнейший писатель – Гоголь! – к нему обращена душа новой возникающей русской литературы и по слову и по глазу" (514). Доказательством может служить сам текст хроники Ремизова, где описано возвращение Акакия в революционный Петроград в главе под названием "Саботаж". Акакий – это скептик, который отказывается работать и не поддаётся авторитетам, даже когда ему грозит тюрьма: "...погибать-так-погибать, не хочу работать да и все тут" (236). О жизни в революционном Петрограде Ремизов пишет: "Странное, чудное происходит в Петербурге, даже и Гоголю не снилось". К этому можно добавить, что "реканонизация" русских классиков, происходящая в тридцатые годы, не могла сниться ни Пушкину, ни Гоголю.

В книге одновременно продолжается полемика с критикой в эмиграции и в Союзе: "Через шесть лет после смерти, в 1858, появилась статья Писемского по поводу выхода 11-й части "Мертвых душ". Слова Писемского о судьбе Гоголя и вообще писателя, которого и нынче тычут читателем, советуя писателям полюбить этого благосклонного читателя, что будто бы эта любовь и будет началом взаимного понимания и интереса" (22). Ремизов приводит длинную цитату из Писемского: "Немногие, вероятно, из великих писателей, так медленно делались любимцами массы

[38] Амхерст, папка 31 (цитаты из "Носа"; "Ревизора"). Ср. заметку Ж. Нива в статье "Андрей Белый: 1880-1934" о книге Ljunggreen M. The Dream of Rebirth. Stockholm 1982, p. 623. Цит. 1: "Книга содержит концепцию, которая, как ни странно, наиболее подробно изложена в примечаниях – может быть из страха зайти слишком далеко. В самом деле, именно в примечаниях Льюнгрин сообщает множество сведений о русской фрейдистской школе докторов Сербского и Осипова и намекает на то, что Белый общался с их последователями и превосходно знал теории Фрейда. К сожалению, Льюнгрин не объясняет причин добровольного или вынужденного молчания Белого на этот счёт".

[39] См.: Karlinsky S. The Sexual Labyrinth of Nikolai Gogol. Cambridge 1976.

[40] Ремизов А. М. Взвихренная Русь. Комментарии и именной указатель Андрея Козина. Лондон 1979, с. 514. Последующие цитаты будут указаны в тексте.

публики, как Гоголь". И далее "надобно было, наконец, обществу воспитаться его последователями, прежде чем оно в состоянии было понимать значение произведений Гоголя, полюбить их и, изучив, разнять на поговорки" (22). Подход к достоянию Гоголя имеет личное значение для Ремизова и следующие слова касаются писательской судьбы вообще: "Но прежде чем устоялось общественное мнение, сколько обидного непонимания и невежественных укоров перенес он!"

Значение этих слов для Ремизова в тридцатые годы в Париже выясняется его запиской, находящейся в Амхерстском архиве писателя: "Через семьдесят лет (1933) после отзыва Писемского (1856) в парижском русском журнале "Числа" высказано очень характерное пожелание не в бровь, так в глаза: начинай сначала! "Почему бы писателям не попытаться просто *полюбить* читателя; только это чувство может положить начало взаимному *пониманию* и интересу друг к другу".[41] Здесь Ремизов приводит дословную цитату из текста доклада А. Н. Алферова "Эмигрантские будни", прочитанного в "Зелёной Лампе", напечатанного в журнале "Числа" № 7, 1933. Алферов говорит о "стремлении эмигрантов сохранить свою самобытность" в чём могла бы помочь литература, но, к сожалению, она не служит "источником наблюдений", которые помогли бы читателю разобраться в трудностях эмигрантской жизни. Притом, старые писатели не понимают молодых, которые стремятся "найти себя". Здесь следует совет Алферова, который Ремизов приводит с такой иронией: "Почему бы писателям не попытаться просто полюбить читателя. Только это чувство может положить начало взаимному пониманию и интересу друг к другу".[42] Реакцию Ремизова понять не трудно. Ему, как и Цветаевой, критики эмиграции часто заявляли, что пишут они трудно и непонятно. В то же время, здесь можно заметить некое совпадение позиции консервативной эмигрантской критики с критикой советской, с её "социальным заказом", с принципом служения среднему читателю, о чём в последние годы жизни писал и Белый. Так, например, следующая заметка явно направлена на советскую критику 20-х годов, с её установкой на "социальный заказ" и "литературу факта". "Гоголь не сразу решил включить ранние повести в новое издание своих сочинения. Да иначе и не мог; произведение искусства меряется без "зачем" и "польза", а своей жизнеспособностью и нерушимостью впечатлений" (25). Для обоих писателей Гоголь, как художник слова, остаётся моделью эстетического критерия своей "жизнеспособностью и нерушимостью впечатлений".

[41] Амхерст, папка 30 (Огонь вещей. "Серебряные песни" 1948 Май 7).

[42] Числа 1933. № 7, с. 205.

Тогда как в книге Ремизова не могло быть того острого ощущения советской действительности, которое заметно у Белого, в "Огне вещей" встречаются различные намёки на современность, как выше указанные замечания о писателе и критике. В главе о Ноздреве следует объяснение фразы "субтильный сюперфлю", как "высшей степени совершенства" (41). К гоголевским примерам Ремизов добавляет слова, которые звучат как иронический комментарий к русскому утопизму: "я хочу совершенства не только в вещах, но и в человеке" (45). Здесь есть также и забавные анахронизмы, как, например "отец Чичикова занимался психоанализом" (58). Остроумие Ремизова проступает в остром каламбуре, адресатом которого является ещё один критик парижской эмиграции, Георгий Адамович: "Но тут не Гоголи, а трезвые потомки Адама, мы, адамовичи, с прихлопнутым воображением" (58).

Контекст сталинской России проявляется скорее в альбомах к "Мёртвым Душам", которые находятся в Парижском архиве Н. В. Резниковой. Два альбома Ремизова, за 1931 г. и 1951 г. хранящиеся в парижском архиве Н. В. Резниковой, по темам из "Мёртвых душ" пополняют его критическую работу в книге "Огонь вещей". Альбомы состоят из рисунков с надписями, которые иногда соответствуют тексту книги, а иногда используют новые тексты. Так, например, текст к трём рисункам за 1931 г. "Воскрешение мертвых" совпадает с текстом книги: "Туда я всех их и переселю! В Херсонскую губернию! Пусть там живут!" (Альбом, с. 18; "Огонь вещей", с. 47). Перифраза Гоголя в тексте к комическому портрету Чичикова представляет собой как бы продолжение мысли: "А нет ли во мне какой-нибудь части Чичикова?" (Альбом, с. 21; ср. "Огонь вещей": "Гоголь говорит, что в каждом из нас есть часть Чичикова", с. 58).

Новые интонации появляются в альбоме за 1951 г. под титулом "Россия очень пространное государство, Херсонская губерния. Переселение мертвых душ под конвоем". В книге есть короткий пассаж о переселении мёртвых душ: "Сквозь утреннюю драму в глазах Чичикова тянулись впереди, сопровождаемые вооруженной стражей, тихие толпы мертвых переселенцев" (67) Как видно из текста альбома – это скорее комментарий к политике сталинского периода:

Толки мнения рассуждения
пошли по городу
Русский человек способен ко всему
И привыкает ко всякому климату
На Камчатку, тёплые рукавицы, топор

Мораль: негодяи переселившись
на новую землю вдруг сделаются отличными подданными.

Буйный дух обуревающий крестьян Чичикова
Конвоя сопровождающий крестьян Чичикова
отказался
Крестьяне отменно мирного характера
добровольное расположение к переселению (с. 15)

Здесь же находится замечательный рисунок "Гоголевская тройка": Чичиков, Ноздрев, и Манилов.[43]

## Заключение

Критические труды Белого и Ремизова, посвящённые Гоголю, принадлежат к традиции русского модернизма. Их работа содержит ценный материал для современного исследователя творчества Гоголя, а также и для историка ранней советской литературы. Оба писателя сложно переживают современность, которая ставит перед ними новые вопросы о личном творчестве в новоформирующемся контексте русской литературы в Советском Союзе и за рубежом. Тревога о будущем литературы, отраженная в их критической работе, передаёт атмосферу эпохи, а также и сознание последней возможности запечатлеть свою литературную память о творчестве Гоголя.

Возобновление связи советской литературы с прошлым начинается в восьмидесятые годы. Особый исторический интерес в этом контексте представляют воспоминания советского писателя Александра Гладкова о речи Белого, прослушанной полвека назад.[44] Слова Гладкова свидетельствуют о глубине впечатления, оставленного этим "последним из могикан" Серебряного века: "Во второй половине января 1933 г. Дом Герцена – объявление доклада Белого о новом спектакле МХАТа "Мертвые Души". Доклад был блестящим в самом подлинном смысле этого слова".[45] Память об этом вечере осталась на всю жизнь: "Для меня эти вечера замечательны тем, что ощутил стиль и "воздух" символистских салонов, как бы перенесясь за четверть века назад на башню Вячеслава Иванова.

[43] Этот парижский альбом мечтал приобрести А. Малышев для коллекции Литературного наследства. Москва. Личное сообщение, июнь, 1988 г.

[44] Гладков А. Попутные записи // Поздние вечера. Воспоминания. М. 1986.

[45] Там же, с. 279.

[...] После этих двух вечеров, я не только умозрительно, а и наглядно-умственно поверил в то, что в образной системе настоящего искусства нет случайного и нейтрального, ...гиперболизм анализа уместен, локален, сродни гоголевскому гению и уже этим оправдан".[46] Это воспоминание молодости советского писателя говорит о незабываемом впечатлении, оставленным Андреем Белым, одним из последних представителей культуры, след которой исчез из истории на много лет.

О значение культурной памяти для воссоздания забытой истории русского модернизма пишут редакторы в предисловии к российскому сборнику мемуаров "Серебряный век" (М. 1993): "Между этими двумя пунктами – началом девяностых годов и концом тридцатых – заключена вся история "Серебряного Века", история уже во многом превратившаяся для нас в предание, непонятная в такой же, если не большей степени, как восемнадцатый век или пушкинское время".[47] Продолжение гоголевского мифа, в котором активно участвовали Белый и Ремизов, представляет собой последнюю страницу истории Серебряного Века в революционной России когда, по словам Осипа Мандельштама, общество делится "на друзей и врагов слова" и идёт решительный бой за наследие Гоголя в русской литературе.

[46] Там же, с. 282.

[47] "Вместо предисловия". Серебряный век в России. Под ред. Вяч. Вс. Иванова, В. Н. Топорова, Т. В. Цивьяна. М. 1993, с. 8.

# О ЦЕЛЯХ ТВОРЧЕСТВА. ПОЛЕМИЧЕСКИЙ ДИАЛОГ А. РЕМИЗОВА И И. ИЛЬИНА

*Елена Обатнина*

К концу 1920-х за А. М. Ремизовым закрепилась слава признанного мастера стиля. Практически все его произведения, выходившие как в России, так и в эмиграции, рецензировались в весьма благожелательном тоне. "Идиллия"[1] была нарушена в начале 1931 года, когда известный религиозный философ И. А. Ильин приступил к чтению цикла публичных лекций в Русском Научном институте при Берлинском университете. В письме от 28 декабря 1930 года он сообщал писателю:

> Читаю в этом году от Рус[ского] Научн[ого] Института *по-немецки* в помещении здешнего университета курс в 6 лекций (двухчасовых) – о Современной русской худож[ественной] литературе. "Введение" и "Шмелев" – прошли. Теперь идет прежде всего "Ремизов" (13 января). Я был бы Вам очень признателен, если бы Вы мне написали, *какие* Ваши произведения и *в каком издании* вышли по-немецки – я их перечислю на лекции. [...] Сто лет мы с Вами не виделись (с 1927 года).[2]

Вероятно, в ответ на приятное сообщение Ремизов отправил в подарок Ильину вышедший не так давно в Париже двухтомник "Три серпа.

[1] Писатель считал себя обделенным вниманием критики и издательств, поскольку подробным анализом его творчества литературная критика занималась только в начале 1910 гг. См. : Закржевский А. Подполье: Психологические параллели. Киев, 1911; Иванов-Разумник. Творчество и критика. Т. II. СПб. [1911]; Измайлов А. Пестрые знамена. Литературные портреты безвременья. М. 1913.

[2] Amherst Center for Russian Culture. Архив А. Ремизова и С. Довгелло-Ремизовой. Через три года Ильин прочел в Берлине, в помещении Вернер Сименс Реальгимназиум лекцию "Творчество Ремизова" на русском языке. Сообщение об этом имеется в письме Ильина к Ремизову от 28 июля 1934 г. (Там же).

Московские любимые легенды" (1929). Книга, хотя отчасти и состояла из уже известных притч,[3] тем не менее, в значительной степени, была дополнена новыми текстами, раскрывающими феномен русского культа святого Николая Мирликийского. В ней широко использовались византийские жития Метафраста и Николая Сионита, легенды, возникшие позднее в Европе, а также славянский фольклорный материал. Поэтика Николиных легенд в ремизовской обработке показалась Ильину столь существенной (особенно в контексте его большой теоретической работы об эстетическом каноне), что он обратил свои замечания непосредственно к писателю. Так, совсем скоро Ремизов прочитал о своей книге неожиданно резкие слова:

> ...не могу [не] сказать Вам от себя, что Легенды о Николе в Трех Серпах меня огорчили. Это играющее смешивание эпох производит впечатление *иронического отношения к сюжету*: как заведомо и наверное не могло быть такого междуисторoического всесмешения – так значит автор и к самим чудесам Николая Угодника относится заведомо несерьезно, с играющей насмешкой. Вот осадок от чтения, и Вы представить себе не можете, дорогой Алексей Михайлович, какая темная, протестующая грусть родится от этого вдруг: как если бы кто-нибудь священному Предмету зачем-то язык показал [...]. Курс мой о "Современной русской литературе" собирает людей, хотя могли бы ходить и больше. [...] Говорил я о Вас 1 $^1/_2$ часа (без перерыва)...

[3] Первые ремизовские обработки народных сказок и легенд о Николе были созданы в Петрограде и включены в сборники военной поры "За святую Русь" (1915) и "Укрепа" (1916). Однако уже в 1917 г. писатель сформировал целый сборник подобных текстов "Николины притчи". Второй сборник "Никола милостивый. Николины притчи" (М.-Пг. 1918) вышел в издательстве "Колос" и представлял собой небольшую книжку, составленную из ранее опубликованных пяти сказок. Позже в эмиграции был издан сборник "Звенигород окликанный. Николины притчи" (Париж 1924), повторивший, за исключением первого текста, все сказки о Николе, написанные в России. Особенность книги также заключалась в присоединении второй части, под названием "Жерлица дружинная", состоявшей из текстов Ремизова, сочиненных к картинам К. Рериха. Об этом дополнении З. Гиппиус писала в post scriptum'е своей рецензии на сборник: "Следует пожалеть, что "Николины притчи", как книга, испорчены приложенной к ней "Жерлицей Дружинной" ("к картинам Рериха"). Не вдаваясь в критику "Жерлицы", скажу лишь, что, пристегнутая к "Николе", она есть верх безвкусия. Тут, впрочем, согласны все, не исключая и самого автора, к чести которого надо заметить, что неудачное соединение совершилось по "независящим от него обстоятельствам" (Крайний А. [Рец.] А. Ремизов. Николины притчи // Современные записки 1924. № 22, с. 449).

Содержание ответных разъяснений писателя на эти короткие, но принципиальные критические замечания философа отражает фрагмент текста из записной книжки Ильина, датированного 2 февраля:

> Ремизов пишет мне, что он избрал "живописный метод"; что он решил "нарядить" легенды "в современность"; что "военачальников" он может себе представить только "командирами, комиссарами карательного отряда" – что это "живая жизнь": "не усечение мечом", а "к стенке".[4]

Накануне, 1 февраля, Ильин отправил Ремизову большое письмо, значительные отрывки которого совпадают с упомянутым конспектом:[5]

> "Дорогой Алексей Михайлович!
>
> Пришла такая полоса, что я за все Ваши жизненные и литературные дары, и зная о том, что мы все должны Вас беречь и радовать, – могу отвечать Вам только одними огорчениями. Что же мне делать?
>
> I. На Ваше последнее письмо: *нет* моего согласия, а почему – тому следуют пункты.
>
> 1) Вытерзанные из лекции моей фразы о Вас я сообщил Вам *строго доверительно*. Ни одна мать не согласится показывать всем желающим глаза и нос своего нерожденного еще на свет младенца. Это было духовно и эстетически – противоестественно. Так же испытываю и я.
>
> 2) Моя лекция о Ремизове не эксцесс, а начало подведения итогов долгой лабораторной работы. Дело идет о *новом критерии художественности*, след[овательно] о новой эстетике и новой литературной критике. Здесь весит все и каждое слово. Здесь все *очень ответственно*. Без *обоснования* все будет продешевлено и пущено на ветер. Тут весит и *да* и *нет;* нельзя публиковать отрывки из конкретного *да,* по чьему-либо адресу. Опыт о Ремизове должен быть опубликован *целиком*, так же как и другие опыты.[6]
>
> 3) Питаю органическую неприязнь к эфемерным начинаньицам, лишенным идеи или имеющим "идею", обратную тому, что необходимо России. Что такое "Слоним"?! Не знаю. Но что такое Осоргин, знаю хорошо: *литературная вошь*.
>
> 4) *Литературе* сочувствую. Вы художники можете печататься даже и в Современных Жописках (кажется, я описался! pardon!), но выпускать мои первые критические суждения в отделе *рекламы* – не согласен; да еще у Осоргина.

[4] Ильин И. А. Собр. сочинений. Письма. Мемуары. (1939-1954). М. 1999, с. 292.

[5] См.: Там же, с. 289-293.

[6] Вероятно, Ремизов предложил Ильину опубликовать лекцию, прочитанную в Берлине, в парижском журнале "Современные записки", рассчитывая обратить внимание эмигрантской публики к своему творчеству.

*Нет* – пускай “слонят” без меня. “Да благослови Вас Бог, а я не виноват”.

Поэтому всячески протестую против Вашего, психологически мне столь понятного, замысла.

Что значит “замалчивают”? А *меня* не замалчивают? Разве “Русский колокол” *все* не замалчивают, в том числе и П. Б. Струве?[7]

“А ты себе своей дорогою ступай”:[8] помолчат (это вроде *лая*) и *сами будут забыты историей.* Ведь эти *писаки* всегда так: *они* воображают, что это они делают *писателей*!... Разве можно “замолчать” Ремизова. Его можно критиковать; и эта критика будет делом *литературы*, а не писачества. Но важнее то, что́ *Ремизов* думает о Зайцеве и Маковском, чем то, что Макайцев и Заковский считают нужным *не* писать о Ремизове.

Вы, дорогой Алексей Михайлович, д о л ж н ы о т в ы к н у т ь х о д и т ь “с т а я м и” – “по-шестовски” (Кукха);[9] это – литературный “свальный грех”, который избаловывает душу. Приучая ее к непрерывному взаимно-уловлению и взамно-реагированию не только в период зачатия (conceptio non immaculata[10] или просто: maculata),[11] но и в состоянии беззачатного мысле-пере-броса... Иными словами: не огорчайтесь, дорогой, что “молчат”; верьте в “друга-читателя” и оставайтесь “сами своим высшим судом”...

II. Позвольте еще два слова о “канонах”.

Нет, я не ханжа; и вообще; и в частности в области казенно-штампованной агиографии. Бесконечно жалею о том, что мы с Вами видимся мало. “Стаю” я Вам бы не заменил (где уж нам уж...); и “кукху” я бы не развел; а может быть творческую “ахру” (в отличие от разрушительной “ахры”),[12] мы с Вами и развели.

Я имел в виду другое. Верю, что Вы “язык не показывали”; и на сем укоре гипотетически не настаиваю. Я имел в виду следующее.

Есть художественный закон *вероимности,* не мною сочиненный, но мною (но “для себя”, а может быть потом и “для других”) открытый. Читатель-

[7] Подразумевается “Русский колокол. Журнал волевой идеи”, нерегулярно выходивший в 1927-1930 гг. в Берлине под руководством И. А. Ильина. Начиная свое издание, Ильин рассчитывал на поддержку П. Б. Струве, однако за четыре года существования журнала в нем так и не появилось ни одной его статьи.

[8] Крылов.

[9] Подчеркнуто Ремизовым красным карандашом. Имеется ввиду цитата: “Пошли к Мережковским. А от Мережковских к Розанову стаей по-шестовски. (Это Шестов завел такое: если уж куда идти, так с дружиною)”. Ремизов А. Кукха. Розановы письма. Берлин 1923, с. 25.

[10] зачатие не непорочное (*лат.*).

[11] запятнанное (*лат.*).

[12] В сакральном “обезьяньем” языке “кукха” означает влагу; “ахру” – огонь; каждое из этих слов использовано Ремизовым в качестве наименования книги.

ское художественное воображение должно иметь возможность *веру яти реченному*; и колебать или подрывать эту веру нельзя. Мало того, и напрягать эту веру, эту доверчивость к даваемым образам, т. е. к их реальности (к тому, что *это так всамделе было*!) – можно только до известной степени.

Напр[имер], рассказать, что три волка съели друг друга – можно только под занавес – это равносильно тому, что захлопнуть крышку фантазии, или коротко говоря

"невообразимое да не изображается".

Эта граница может переступаться на разные лады. Вы подходите к этой границе, напр[имер], когда пишете:

"Не отстают за чумичелой в острых хохолках пери и мери, нуды и муды шуты и шутихи ягиные: сцепились куцые ногами и руками, катаются клубком, как гаденыши".[13]

Это – *великолепно*: но уже *на грани* вообразимого и изобразимого. Это подход к границе – через истончение или улетучение образа; воображение *соглашается* на это, если ведет большой мастер и если ему (воображению) есть *за что* зацепиться ("острые хохолки", "шуты и шутихи", "куцые", "руками и ногами" etc.)

В "Николиных легендах" Вы ***переступаете*** эту грань и не через "истончение" или "улетучение" образа, а через *с м е ш е н и е – заведомо не уживающихся атрибутов.*

Нельзя рассказывать, – пишет он, – напр[имер], о том, что "Иван Царевич – забеременел, и что у него прекратились месячные"...; нельзя рассказывать о том, что "Марья Царевна сама себя выплюнула и потом сама себя опять проглотила", – т. е. можно, но это *за* гранью художественности.[14] Так, *не*художественен миф о Зевсе, рожавшем из головы и из прочих частей тела; нехудожественны картины, на коих Бог тащит Еву из Адамова бока; нехудожественен рассказ о святом, "прелюбезно лобызавшем" свою отрубленную голову.

Все это нарушает законы образного плана в искусстве, подобно картине Пикассо – разложившего на куски лица по различным углам полотна.

В "Николиных притчах" – Вы нарушаете закон вероимности *совсем по-особому*: заведомым, вопиющим *анахронизмом*. При первом же анахронизме – воображение спотыкается и говорит: "Э-э! Да это он нарочно" или "ах, это просто выдумка" – *оно тотчас же перестает верить и больше воображать не хочет.*

[13] Цитата, используемая также и в книге, взята Ильиным из ремизовской "Русалии" (Берлин; Пг.-М. 1922, с. 30).

[14] Напротив этих строк с начала абзаца имеется помета рукой Ильина: "Это не из Ремизова, а из Ильина".

Полет Николы на ковре-самолете нарушает тот же закон вероимности, но еще иначе: в легенде о чуде – вероимность обострена с самого начала, доверчивость воображения необходимо беречь по-особому, ибо эта *доверчивость священно-трепетная и религиозная*. Вплести ковер-самолет может простонародье, для которого *религия* и *сказка* сращены в магии: в *магическом мифе* духовный опыт у простонародья недифференцирован, примитивен – там искусство не выделилось из жизни, там собирается только *материал* для художественности, а самое художественное произведение еще надо создать отбором. Там все идет "durcheinander, wie Mäusdreck und Koriander"[15]...

И вот вероимность священно-трепетного, *религиозного* воображения, которое особенно *чутко*, но зато готово верить в подлинную *окончательно-жизненную реальность* рассказа – нельзя разочаровывать "ковром-самолетом", т. е. говорить: *религиозное и сказочное* есть одно и то же.

Измерение религиозно-художественное и сказочно-художественное имеют *разные* вероимности; и несоблюдение этой грани – убивает и разочаровывает *всякую* вероимность. А с погасшей вероимностью – кто же может и хочет читать художественное произведение. "Мемуарная" и "повествовательная" формы с "точными" деталями быта стремится подкрепить вероимность в душе читателя; анахронизмы, срывающие бытовую достоверность, а также смешение сказки с легендою – угашают художественную вероимность. Читатель очень остро чувствует, что "эта бывальщина-*не*бывальщина"; что это как бы балагурство о священном (ибо Никола – это *священное*); или еще хуже, что это разочаровывающее трактование священного – и протестует.

Если Вы хотите непременно "нарядить в современность", то оставьте *совсем* бытовой аксессуар четвертого или девятого века Византии! Никола *может и должен* являться красноармейцам и комсомольцам. Это будет *вероимно*. Он может явиться к машинисту, к летчику, к члену совнаркома. Но сам летать на аэроплане он *не* может, ибо он материализуется в пространстве, где хочет. Можно и "комиссаров" к "стенке" (такие случаи *известны*), но напр[имер], газовую бомбу он бросать не должен. Здесь есть художественные законы, преступание коих вредит делу.

Один комсомолец кощунственно с руганью выстрелил Николе в глаз; пуля рикошетом убила его самого в глаз наповал. Это в художественном смысле еще "не сделано", но как образ-сюжет – вполне вероимно. И т. д. Простите мне эту диссертацию! Когда сто лет думаешь над чем-нибудь, живя и чувствуя, – то не дай Бог колупнуть; так и попрет. Но вот потому и прошу Вас – ничего не печатайте у "слоняющихся Осоргиных" или у "осоргинских слонят" из *моего*. Это будет духовно *неверное дело* и я запротестую.

[15] Дословно: вперемешку, как мышиный помет и кориандр (*нем.*)

> Душевно Вас обнимаю, и надеюсь, что Вы не опалитесь на меня за критику. Пущай будет так: "Ильин лает, а ветер носит". А если я замечу, что Вы опалились на меня – тогда крышка, только Вы моих "откликов" и видели. Каюк! [...] Ваш И. И.[16]

"Новый критерий художественности", о котором шла речь в письме, был сформулирован Ильиным в трактате "Основы художества. О совершенном в искусстве" (1937). Согласно этому высшему эстетическому принципу, *художественная материя* (словесные средства, используемые автором) трансформируются в *художественный образ* (внешние и внутренние образы, предоставляемые автором), чтобы в конечном итоге воплотиться в *художественном предмете* (внутреннем авторском замысле, жизненно-духовных откровениях, к которым ведет автор читателя). Концептуальное ядро критики Ильина покоится на знаменитой триаде гегелевской философии (тезис – антитезис – синтез), используемой для схематического описания рождения совершенного искусства (материя – образ – предмет). Рассуждая о природе творческого акта, Ильин сформулировал и критерий *художественного совершенства*, которое достигается при условии, если "зрелый, цельный, точный, необходимый образ" подчинил себе эстетический план произведения, "а точность и необходимость образа определяются содержанием присутствующего в нем и развертывающегося в нем художественного предмета".[17] Образ, создаваемый писателем не самодовлеющ, он всецело подчинен художественному ("эстетическому") предмету:

> *Эстетический предмет* и есть то, что поэты и писатели предлагают людям для медитации – в одеянии описывающих слов и под покровом описанных образов. Чем духовно значительнее предмет и чем художественнее его образная и словесная риза, тем более велик художник, тем глубже его искусство, тем выше его место в национальном и мировом пантеоне (203).

Свое практическое применение "новый критерий художественности" нашел в другом большом произведении Ильина – "О тьме и просветлении. Книга художественной критики. Бунин – Ремизов – Шмелев" (1939).[18] В основание книги как раз и легли те самые лекции философа о современной литературе начала 1930-х годов, о которых он сообщал Ремизову.

[16] Amherst Center for Russian Culture. Архив А. Ремизова и С. Довгелло-Ремизовой.

[17] Ильин И. А. Собрание сочинений. В 10 т. Т. 6. Кн. 1. М. 1996, с. 126. В дальнейшем ссылки на это издание приводятся в тексте.

[18] Книга увидела свет только в 1959 году, уже после смерти философа.

Известный своим крайне негативным отношением к художественному опыту модернистов, Ильин сделал исключение только для трех современных писателей: их творчество подвергалось здесь критическому анализу в свете нового "художественного канона". Основное содержание рассуждений философа-критика раскрывается через антитезу, заявленную в самом заглавии – "О тьме и просветлении". Противопоставление этих двух метафор соотносится с антиномичностью художественного процесса: первоначальная стадия располагается в сфере безо́бразной материи (тьма), но, благодаря творческому акту, возникает художественный образ, исполненный божественной истины в своем "предмете" (свет).

В своей "книге художественной критики", Ильин высоко оценил творческое дарование Ремизова, отметив насыщенность эмоционального плана – глубокие переживания, сострадательность, искренность чувств, пронизывающие его повести и романы. Даже знаменитую игру в Обезьянье общество (Обезвелволпал) он назвал *художественной* формой, признавая скрытое в ней "зерно серьезного вымысла", суть которого – в восстании "творческого воображения против 'нормального мышления' и прорыв его на свободу". Однако общий вывод философа звучал как обвинение: "Ему [Ремизову – Е. О.] нужно было провозгласить свое *право на художественное юродство*; и вместо того, чтобы сделать это в порядке серьезной статьи или храбро приступить к осуществлению своего юродствующего акта, он выбрал форму все преувеличивающей шутки, *по-юродски* провозглашая свое право на юродство. Впрочем, он, по-видимому, сам испытывал свой бунт не только как *переход к новым образам*, но и как *прорыв в безобразие*" (300).

Может быть поэтому Ильин так резко отозвался о стремлении писателя привносить в художественные произведения явления, отражающие самые дремучие, неокультуренные явления народного мифологического сознания. Такой стиль Ильин назвал "художественно-юродивым": "Трепещущий болью и страхом и склоняющийся перед судьбою, покоряется прежде всего тому потоку *образов*, который льется из бессознательного. [...] *Автор безволен в своем творческом акте*; он как будто не хочет или не умеет владеть потоком своих ассоциаций и образов; он, по-видимому, освободил себя от строгого, творческого "нет!"; он не творит, а "уносится"; не строит, а тонет" (307). Особенно, по мнению философа-критика, страдают от этого произведения реалистического характера, которые лишены структурности и художественной воли автора и более похожи на жанр "сновидений".

Ремизовский метод пересказа народных сказаний и легенд о Святом Николае затронул самый нерв рассуждений философа о канонах худо-

жественности в искусстве. В книге "О тьме и просветлении" основным объектом критики стал избранный Ремизовым в "Трех серпах" принцип повествования, использующий анахронизмы и сознательно смешивающий "*священное с волшебным*, святое *всемогущество с колдовством* и с *техникой*" (319). На примерах конкретных текстов Ильин пояснял:

> Дело в том, что в этих рассказах бытовой и образный материал берется *сразу* из первых веков после Рождества Христова, из средних веков европейской жизни. Из современного эмигрантского быта во Франции и из русской сказки. И это все обрушивается на читателя.
> Вот в конце *третьего* века плывет по Черному морю *пароход*, на нем три *православных* купца из *Ростова Великого* и на билетах у них значится "Cabine de luxe 200". Все это происходит при жизни *еще не прославившегося* Св. Николая, а купцы уже молятся и он их спасает.
> Вот Св. Николай летит на аэроплане в Александрию, где "*цик*" передает власть *патриарху*, а патриарх велел архонтам надеть *синее* камло.
> Вот Св. Николай летит на *ковре-самолете* и дарит герою рассказа *волшебную* "самогудную скрипку" и *волшебный кремень* для вызывания трех сказочных "ухорезов"...
> Вот мальчик Василий, сын Агрика; он "снес яйцо"; он и его семья "православные", крестьяне во Франции, *верят в Крокмитэна*; автомобили, электричество; корсары, сарацины, похищают мальчика, эмир кормит его швейцарским шоколадом и делает его "обер-глав-дотелем"; он молится Св. Николаю, и тот его спасает..." (318-319).

Ответные письма Ремизова нам неизвестны. По-видимому, познакомившись с мнением Ильина о "Трех серпах", писатель так и не выдвинул пространных разъяснений своей творческой позиции, и слова, сохранившиеся в записной книжке философа, почти полностью отражают содержание "оправданий", произнесенных автором Николиных легенд. Впрочем, Ремизов никогда и не стремился подвести под собственное творчество концептуальную базу, оставляя толкование литературы на долю критиков. Суть творчества, считал он, – не в критических рефлексиях автора, а в подлинном самовыражении, не требующем дополнительных комментариев. Однажды, в 1915 году, писателю даже довелось выступить на эту тему в печати. Отвечая на анкету "Биржевых ведомостей" о взаимоотношениях автора и критика, он изложил свое мнение, используя простое сравнение:

> Когда цыган нахваливает свою лошадь, это само собой понятно. Ведь, иначе и не был бы он цыганом, но, когда писатель печатно критикует свои собственное произведение, т. е. разъясняет его другими словами и многословиями, стараясь показать товар лицом, ей Богу, дело он делает не писа-

> тельское, а цыганское. Любая критика и самая несуразная, не вызовет и доли того подозрительного чувства, какое оставляет отзыв писателя о своем произведении: критик может сказать о произведении и хорошее, и дурное, но ведь сам-то сочинитель, критикуя печатно свое сочинение уж обязательно скажет одно только хорошее.[19]

То, что́ Ремизов все же попытался объяснить в ответном письме к Ильину, вероятно, только утвердило последнего и в отношении к "Трем серпам", и в верности установленного им *критерия художественности.* Однако критические замечания философа парадоксальным образом заставляют раздвинуть рамки локального анализа отдельных произведений писателя и обратится к punctum puncti его художественного наследия, всецело подчиненного особой природе и специфическим законам мифотворчества.[20]

Следует заметить, что характерный в целом для литературного модернизма интерес к мифологии был вызван не только индивидуальным разочарованием в позитивистском рационализме и эволюционизме, не только романтическим бунтом бессознательного начала в человеке, но и общим стремлением человечества выйти за социально-исторические и пространственно-временные рамки, диктуемые исторической действительностью, и обрести универсальные формы духовной экзистенции. С другой стороны, в отличие от канонического – древнего, миф нового времени поставил во главу угла индивидуального человека. Сам Ремизов объяснял свой интерес к мифотворчеству прежде всего стремлением "объяснить существо человека": "и стал я сочинять легенду о себе или, по вашему, "сказывать сказку".[21]

Исследуя природу мифологического сознания, ученые, как правило, проводят аналогию с примитивным, наивным, первобытным мышлением,

[19] Ремизов А. М. Следует ли авторам отвечать критике? / Анкета "Биржевых ведомостей" // Биржевые ведомости 1915. 6 декабря. № 15254, с. 4.

[20] Знаменательно, что сам Ильин выделяет мифотворчество среди других наиболее ярких и продуктивных характеристик писателя: "Перевоплощение дается Ремизову тем легче и оказывается тем совершеннее, чем больше создаваемые им образы допускают мифическое построение и произвольное насыщение. Ремизов, творящий миф, оказывается иногда более изобразительным и художественно убедительным, чем Ремизов, творящий психологический роман с живыми людьми" (Ильин И. А. Собрание сочинений.. Т. 6. Кн. 1, с. 310). Однако для Ильина эта особенность – не фундаментальное свойство индивидуального сознания, а всего лишь один из литературных приемов, используемых автором.

[21] Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж 1959, с. 89, 125.

которое не пользуясь плодами предшествующего опыта и логическими умозаключениями, создает вокруг себя собственный мир при помощи "подручных" средств. С научной точки зрения результаты "наивного" мышления слишком непредсказуемы. *Подражать* мифологическому сознанию невозможно, с ним рождаются, но затем у подавляющего большинства людей оно исчезает навсегда. Другое дело, что художник способен сознательно активизировать в себе подобные качества, со временем усиливая и развивая их, превращая это индивидуальное начало в творческий принцип.

Аналогия "примитивного", "наивного" мышления, примененная к личности Ремизова,[22] вряд ли покажется неуместной или надуманной, особенно если иметь в виду опорный автобиографический мотив "подстриженных глаз". Следует напомнить, что до 14 лет, то есть до того момента, как он надел очки, полуслепой ребенок жил совершенно особыми образами и представлениями о мире.[23] Подобно первобытному человеку, его сознание существовало один на один со всем миром. Преодолевая границу между реальностью и фантазией, будущий писатель устремился к такому творческому самовыражению, при котором жизнь раскрывается в

[22] Ср., напр., с рассказом "Дикие" (1913): "Языка людоедского я не знал, и они моего не знали, никакого они не знали, кроме своего. Но как-то так обернулось, и я стал с ними объясняться, и что-то выходить стало понятное и мне, и им. А потом подарил я им крокодила-зверя, – такая большая игрушка, змея есть; если за хвост ухватить ее, так будет она из стороны в сторону помалываться, будто жалить собирается, черная, белыми кружочками, а пасть красная и зубастая, – очень страшный крокодил зверь! И с каким восторгом приняли людоеды эту игрушку, они пугали змеей друг друга, пугали Фиандру-хозяина, только не китайчонка, а у нас пошла дружба" (Ремизов А. М. Собрание сочинений. Т. 3: Оказион. М. 2000, с. 159).

[23] Мифологичность детских представлений Ремизова красноречиво подтверждается его впечатлениями от живописных и литературных памятников: "...когда в первый раз я увидел 'натуру' Босха и Брейгеля, меня нисколько не поразили фантастические чудовища: глядя на картины, я почувствовал какой-то сладкий вкус, как от мороженого, и легкость – дышать легко, как на Оксане, или так еще: как в знакомой обстановке. И при чтении средневековых хроник – в повестях о неведомых странах и одноногих, пупкоглазых и людях с песьими головами и людях-кентаврах, но не с коньим, а со свиным хвостиком; во всех чудесных и волшебных "Александриях" у меня не было чувства, как от чего-то чужого, странного, 'уродливого', чудовищного, внушавшего когда-то страх или внушающего беспокойство" (Ремизов А. Собрание сочинений. Т. 8: Подстриженными глазами. Иверень. М. 2000, с. 50).

своем подлинном "чудесном блеске", недоступном "простому глазу", видящему лишь в пределах "ограниченного поля зрения".[24] В более зрелом возрасте личный опыт был подкреплен интересом к фольклору и сказке, а затем уже осознанно зафиксирован в автомифологии.

Ремизов сам по себе – уникальный тип творческой личности: своего рода Homo Ludens (человек играющий), в течение всей жизни создававший миф собственной жизни.[25] Для творческого поведения (или, точнее, "антиповедения") Ремизова, действительно, были характерны и так называемые "безобразия", на что указывал Ильин и которые отмечали другие современники писателя,[26] однако это была не "ролевая маска" юродивого, скомороха или шута,[27] но бессознательное, имманентное "безо́бразие", связанное с отказом от предустановленных смыслов:

> Оно приходит – назовите, как я говорю: "без-образие" или по-вашему "безобразием" – всегда без подготовки, никакого замысла, а лишь по наитию и осенению, вдруг. [...] С "без-образием" жизнь несравненно богаче – это заключение из всей моей жизни.[28]

> Я выдумывал всякие "без-образия". Это мое. – И при всяких обстоятельствах – засупленный, сурьезный или трезвый, но не мудрый непременно остановит меня и даже может обидеться.[29]

О том, что именно "безо́бразие" может стать не только принципом поведения, но и целью творчества,[30] было хорошо известно в начале ве-

[24] Там же, с. 62.

[25] Подробнее см.: Обатнина Е. Царь Асыка и его подданные. Обезьянья Великая и Вольная Палата в лицах и документах. СПб. 2001.

[26] Ср., напр., с репликой В. Розанова, адресованной Ремизову: "только, пожалуйста, [...] оставь свои безобразия" (Ремизов А. О происхождении моей книги о Табаке. Paris 1983, с. 34).

[27] Ср., напр., с воспоминаниями Конст. Эрберга (К. А. Сюннерберга): "Ремизов вообще и в письмах и в разговоре любил "шутоваться" (его выражение) и чудить. В общении с другими он всегда играл какую-то роль. [...] Ремизов был с хитрецой, "шутовался" он всегда не без расчета, не без задней мысли" (ИРЛИ. Ф. 474. № 53. Л. 87).

[28] Ремизов. А. Собрание сочинений. Т. 8, с. 362-363.

[29] Ремизов А. Мышкина дудочка. Париж 1953, с. 65.

[30] В сущности именно безо́бразие был для Ильина одним из важнейших симптомов бездуховности в искусстве, порожденной модернистами. Критик убийственно охарактеризовал поэтику художников первой четверти XX века (причислив к скорбному списку Блока, Андрея Белого, Вяч. Иванова, Маяковского, Шершеневича Скрябина, Стравинского, Пикассо и др.) как беззаконную и мертворож-

ка, в частности, после работ популярного в то время немецкого эстетика Б. Христиансена, который прямо заявлял, что "целью изображения предметного в искусстве является не чувственный образ объекта, но безо́бразное впечатление предмета".[31] "Если напряженное внимание устраняет всякое вторжение извне, и несмотря на это, искомое всплывает не сразу, тогда безо́бразное представление объекта, "ищущее" в нас, приобретает такую широту и интенсивность, что всецело заполняет нас, – это как раз тот момент, когда быстрое вмешательство анализа может уловить его...".[32] Следовательно, реализация этой цели (достижение состояния "безо́бразия)" возможна только в том случае, если субъект совпадает с объектом, познающий с познаваемым, явление (предмет) с его свойствами, что как раз и является важнейшими признаками мифомышления.[33]

денную: "Закон их тяготит; к органической связанности их не влечет; к строительству они способны; завершенность им недоступна. Дети хаоса, они тянут к вечному брожению и хаотическому распылению, к распаду, в бездну... [...] И сквозь эту, часто напыщенную и самодовольную, почти всегда притязательную, лже-пророческую смуту всплывают там и сям безо́бразные обломки безобра́зных замыслов: какие-то безначальные чудовища, бесстыдные уроды. Неестественные выверты, противоестественные химеры..." (Ильин И. А. Собрание сочинений. Т. 6. Кн. 1, с. 65-66).

[31] Христиансен Б. Философия искусства. СПб. 1911, с. 90. Книга вышла в издательстве "Шиповник" в переводе Г. П. Федотова и под редакцией одного из знакомых Ремизова, историка литературы, фольклориста и критика Е. В. Аничкова.

[32] Там же, с. 89. Эта модернистская тенденция – принципиального перемещения позиции автора извне во внутрь изображаемого – свойственная, по мнению М. М. Бахтина, большей части русской прозы "от Достоевского до Белого", была определена им как "кризис авторства": "...понять – значит вжиться в предмет, взглянуть на него его же собственными глазами, отказаться от существенности своей вненаходимости ему; все извне оплотняющие жизнь силы представляются несущественными и случайными, развивается глубокое недоверие ко всякой вненаходимости (связанная с этим в религии имманентизация бога, психологизация и бога и религии, непонимание церкви как учреждения внешнего, вообще переоценка всего изнутри-внутреннего)" (Бахтин М. М. Эстетика словесного творчества. М. 1986, с. 186-187).

[33] Ср.: "Для мифологического образа [...] характерна бескачественность представлений, так называемый полисемантизм, смысловое тождество образов. [...] Мы называем такие мифологические представления "образами" в силу их конкретности (предметности), в отличие от понятий, которые "отвлекают" качество предметов от самих предметов и дают этим предметам умозрительный характер" (Фрейденберг О. М. Миф и литература древности. М. 1998, с. 234-235).

Основная причина разногласий между Ильиным и Ремизовым заключается, на наш взгляд, в том, что критик подошел к мифологическому сознанию и мифологическому образу с позиций религиозных, логических, научных. О том что эстетический критерий нельзя соотносить с явлением, мифологическим по своей природе, хорошо известно исследователям мифосложения: "...мифотворчество содержит лишь бессознательно-поэтическое начало, и потому применительно к мифу нельзя говорить о собственно художественных приемах, средствах выразительности, стиле и тому подобных объектах поэтики".[34] Миф и религиозный канон предполагают и разные формы "вероимности": по справедливому замечанию В. В. Розанова, "в сказку мы верим, в религию верим до знания".[35] В конечном счете полемический диалог, завязавшийся вокруг книги "Три серпа", продемонстрировал принципиальную несовместимость менталитетов писателя и критика.

Ремизов никогда не создавал произведения "отбором", как предписывал делать художнику Ильин, но используя свой уникальный талант, воспроизводил принципы народного мифосложения. Его объяснение (решил "нарядить" легенды "в современность") вызывает ассоциацию с поведением народного сказителя, который в устойчивый сказочный мотив постоянно дополняет что-то от себя, что-либо делающее расхожий мотив своим, адаптированным к местным условиям, а значит и более понятным. Нивелирование пространственно-временных границ, соединение реалий различных культур, употребление анахронизмов, синкретизм,[36] словом, все, что как раз и является важнейшими отличительными признаками мифомышления, отмечены Ильиным как антихудожественные тенденции творчества Ремизова, в легендах из "Трех Серпов" свидетельствуют не об изъянах вкуса, а служат дополнительным подтверждением универсальности образа Николы.

[34] Мелетинский Е. М. Поэтика мифа. М. 2000, с. 7.

[35] Розанов В. В. Во дворе язычников. М. 1999, с. 121.

[36] Примечательно, что на письме Ильина имеется помета Ремизова, оставленная красным карандашом. Изданы курсивом слова, сравнивающие метод Ремизова с тенденциями модернистской живописи: "*Все это* ["смешение заведомо не уживающихся атрибутов" – Е. О.] *нарушает законы образного плана в искусстве, подобно картине Пикассо – разложившего на куски лица по различным углам полотна*". Заключенное в данном высказывании противоречие, несомненно было замечено Ремизовым, поскольку суть смешения или синкретизма заключается, в отличие от примера с картиной Пикассо, не в разложении и разъединении, а в соединении.

Художественная цензура Ильина не пропустила и "вольного" отношения к явлению *чудесного* в тех притчах, где народная вера в волшебство соединена с религиозной верой в Святителя Николая. Действительно, в ремизовских легендах, как и в подлинных народных сказках о Николе, вера религиозная и сказочная не дифференцированы, а претворены в общее понятие "чудесного", о чем свидетельствуют и сохранившиеся авторские инскрипты на издании "Трех серпов", которые с достоверностью раскрывают не только особое, поистине священное чувство писателя по отношению к Николаю Угоднику, но и объясняют природу созданного им на основе фольклорных и агиографических источников образа:

> Немыслимость, невозможность подойти к Богу побудила человека создать легенду о праведном человеке – Николе Чудотворце. Так возник образ Николы Мирликийского в четвертом веке в Византии. И в веках сложились легенды: чудеса при жизни и чудеса по смерти праведного человека. И вышли на Русь сказкой. А в русских веках Никола Угодник и Чудотворец – заместитель Бога на русской земле.[37]

В отличие от житийной традиции, существующей по строгим канонам, народная сказка более раскрепощенно обходится как с самим образом Святого, так и реалиями самой жизни. Никола Угодник, не пользующийся понапрасну своим даром чудотворения, – это герой наивной мифологии, которая остерегается прямых проявлений совершенства.[38] Именно такая простота и человечность открылись Ремизову в фольклорных сказаниях о Святом.

Свое понимание легендарного героя он запечатлел в надписи на втором томе "Трех серпов", обращенной к жене:

> 25. 1. 30. Paris. Многое из того, что чувствую, написал я в этих легендах. Я хотел представить человека, изнеможенного жалостью своего сердца, и только чудом умудренного избранностью своей и благодатью. Так вышел Николин образ, именно умудренная жалость.[39]

Ремизовский Никола максимально приближен к простому смертному человеку не только в силу оригинальности художественного мышления автора, а по законам "вероимности" народного сознания. Сказка позволяет "очеловечить" божественного героя, наделить его свойствами прос-

[37] Кодрянская Н. Алексей Ремизов, с. 85.

[38] См.: Элиаде М. Трактат по истории религий. Т. 1. СПб. 2000, с. 52-53.

[39] Волшебный мир Алексея Ремизова. Каталог выставки. СПб. 1996, с. 25.

того человека, обнаружить в нем характер и индивидуальность. Николай Угодник становится функционально волшебным помощником, а не чудотворцем в религиозном смысле этого слова. Легенды Ремизова отражают неизменную способность мифологического сознания не только к адаптации архаического культа к современным условиям, но и потребность в непосредственном переживании чудесного явления Николая Угодника. Именно такие свойства делают миф реальностью, "живой жизнью", обеспечивая его "вероимность", сохранением которой был так обеспокоен Ильин. Закономерности, раскрывающиеся в самом мифе и в сознании его носителей, в свои время были выражены учителем Ремизова – А. Н. Веселовским, по наблюдениям которого, доверие в мифологическом повествовании "вызывают не описания единичных событий", а "синтетические образы действительности": "миф становится формулой нового, принимая его историческую обстановку и местный колорит".[40] Так, в частности, человек Средневековья приближал христианское предание к своим нуждам и представлениям.

Продукты мифологического сознания – апокрифы, легенды или сказки – заряжены своим особым символическим смыслом и потому рассчитаны только на универсальное воздействие. Для мифомышления одним из высших гносеологических критериев является полнота восприятия мира, а не поиск истины – как для научного сознания, и не вера – как для сознания религиозного. Замечание Ильина о нехудожественности рассказа о святом, "прелюбезно лобызавшем" свою отрубленную голову (имеется в виду апокрифический вариант жития Меркурия Смоленского XIII века) со всей очевидностью обнаруживает некорректное толкование критика, рассматривающего мифологический нарратив как произведение религиозного искусства, и совсем не принимающего во внимание синкретически-универсальный характер мифа. Смешение "религиозного" и "сказочного", по мнению философа, "нарушает закон вероимности", однако для мифологического сознания характерна совсем другая дилемма: оппозиция "сакрального" и "профанного". Или продукты мифологического творчества абсолютно-сакральны, и потому вопрос об их "вероимности" вообще не должен ставиться, или они нуждаются в доказательствах и вере, и тогда это, безусловно, важнейший симптом особого, профанного восприятия.

Примечательно, что этот, несколько неожиданный в контексте письма, агиографический сюжет нашел отражение в диалоге двух героев ро-

[40] Веселовский А. Н. Статьи о сказке // А. Н. Веселовский. Собрание сочинений. М.–Л. 1938. Т. 16, с. 54.

мана Достоевского "Братья Карамазовы", а еще пятьдесят лет спустя прокомментирован известным исследователем мифа А. Ф. Лосевым:

> ...Петр Александрович Миусов рассказывал Ф. П. Карамазову о том, что, в одном житии из Четьих-Миней, один мученик, когда отрубили ему голову, встал, поднял свою голову и "любезно ее лобызаше". Ф. П. Карамазов говорит: "Правда, вы не мне рассказывали; но вы рассказывали в компании, где я находился, четвертого года это было дело. Я потому и упомянул, что рассказом сим смешливым вы потрясли мою веру, Петр Александрович. Вы не знали о сем, не ведали, а я вернулся домой с потрясенной верой и с тех пор все более и более сотрясаюсь. Да, Петр Александрович, вы великого падения были причиной. Это уж не Дедерот-с!" И когда Миусов говорит: "Мало ли что болтается за обедом... Мы тогда обедали"... то Карамазов резонно отвечает: "Да, вот вы тогда обедали, а я вот веру-то и потерял!". "Действительно, – заключал Лосев, – только очень абстрактное представление об анекдоте или вообще о человеческом высказывании может приходить к выводу, что это просто слова и слова. Это – часто кошмарные слова, а действие их вполне мифично и магично.[41]

Акцент сделан вовсе не на художественных свойствах самой легенды, а на рецепции феномена мифа: если под мифологическим повествованием подразумевать только внешнюю форму, то многое покажется лишенным логики и смысла. Однако мифологическое сознание *абсолютно* в своем проявлении веры, иначе нарушается единство и неделимость плана содержания и плана выражения, и миф теряет свое значение. Пример Карамазова-отца служит подтверждением сакрального характера мифического восприятия: человек действительно может лишиться веры в какой-либо

[41] Лосев А. Ф. Философия. Мифология, Культура. М. 1991, с. 80. Попутно заметим, что перед тем, как привести этот эпизод из "Братьев Карамазовых" в своей "Диалектике мифа" (1930), Лосев вспоминает одно из заседаний Московского Психологического общества: "...во время возражений одного крупного русского философа на доклад другого, тоже известного мыслителя, у первого все время дело не клеилось с галстуком. Возражавший философ все время его как-то мял, загибал, перестегивал, а он все его не слушался и не сидел на месте. Я вспомнил, что этот философ не только провалился со своими возражениями, но что и до сих пор я не могу ему простить его непослушного галстука. От этого галстука философия его значительно поблекла для меня – кажется, навсегда. Теперь мне понятно, что это было подлинно *мифическим* восприятием и возражений философа, и его неудачного галстука" (Там же, с. 79). Этот пример интересен еще и потому, что Н. А. Ильин был одним из активных членов Психологического общества, а в 1921 г. был избран его председателем.

"священный предмет" (употребим здесь это выражение в том смысле, как его применяет Ильин), если его сознание сталкивается с иронией и условностью – то есть с тем, что разрушает органическую целостность и универсальность легенды, превращая ее в анекдот. Однако следует иметь в виду и второй план повествования Достоевского: его герой – далеко не наивный ребенок, а человек с весьма извращенным мировосприятием. Потому эпизод этот, кроме демонстрации того, чтó есть "мифическое восприятие" (как это считает А. Ф. Лосев), в значительной степени призван убедить читателя в отсутствии основ веры у самого Ф. П. Карамазова.[42]

Подобно мифу, который принципиально лишен авторства, легенды "Трех серпов" лишь отчасти осознаются их автором как результат собственного творчества. Цель, которую реализует художник – побудить читателя воспринимать их не в качестве продукта индивидуальной творческой фантазии, но свойством самой реальности. Это замысел писателя весьма тонко подметила З. Н. Гиппиус:

> Скажу сразу, что делает Ремизова писателем с "необщим выраженьем", непохожим на других: это – его умение сливаться с очень реальной и очень таинственной стороной русского духа, к которой мы и подходить не привыкли. Ремизов вовсе не "описывает" его, он говорит, – когда говорит – как бы изнутри, сам находясь в нем.
>
> Таинственную сторону России даже зовут, пусть неточно, но понятно, – "Юродивой Русью". Что это такое? Если взять широко – это вся жизнь русской народной души, ее сложный рост в истории. Это – неразнимчатая сплетенность язычества, христианства, сказки, порыва к правде; это ее смех и горе, ее хитрость, слабость и сила. Страницы Ремизова, где он сам становится частью этой жизни с ее безмерностью и неуловимой мерой, с ее всегдашним, хотя бы чуть заметным уклоном к "юродству" (напрасно мы понимаем его только в отрицательном смысле!), эти страницы и драгоценны, их-то и нельзя не любить, если любишь и чуешь Россию. [...]
>
> Не знаю, все ли "притчи" Ремизовым только взяты, или сочинены иные, но это безразлично: они *единого духа*. Ремизов тут почти не "писатель", просто один из многих "создателей" Николиных "сказов".
>
> Разбойник, вор, лукавый или простодушный обманщик, совершенно так же, как и добрый Иван, "сын купеческий" – все они, в трудную минуту, готовы позвать: "святой Никола, где бы ты ни был – явись к нам!" Зовут и

[42] Ильин, упрекая Ремизова в том, что тот "убивает и разочаровывает всякую вероимность", почти буквально ставит оппонента в положение Миусова, не замечая, что сам оказывается совсем уж в двусмысленном положении Ф. П. Карамазова.

> верят: будет им понятие и помощь от этого старичка, ведь он и чудотворец – и свой брат, вечный труженик и странник, вечный заступник. [...] Бесполезное дело – подходить к этой сложной области русской жизни с чисто-эстетической меркой. Тут нужно чутье. Тоже художественное, – но иного порядка; ведь нужно понять глубочайший *реализм* такой "фантастики". Ремизов в ней – самый настоящий реалист.[43]

Хотя, по мнению Ремизова, сочинитель и не должен реагировать на критику, на замечания Ильина он все же ответил по своему: как художник. В начале весны 1931 года в Париже вышла книга "Образ Николая Чудотворца. Алатырь – камень русской веры" – исследование, подкрепленное солидной источниковедческой литературой и комментариями, в котором подробно описывался феномен почитания Николая Мирликийского на Руси, особенности "русского" характера Николы, а также приведен широкий обзор агиографии Святого.[44] Писатель рассматривал свой труд как необходимое теоретическое обоснование всех предыдущих сборников легенд и сказок о Святителе. Позже, на подарочном экземпляре историку древнерусской литературы Владимиру Ивановичу Малышеву, он оставил автограф: "Эта книга – введение в легенды о Николе (Николай Мирликийский)".[45]

Мы полагаем, что и послесловие, и комментарии к этой книге можно рассматривать как обобщенный ответ Ильину, поскольку как раз в то время, когда в феврале 1931 г. философ высказывал свои соображения по поводу "московских легенд" о Николе, рукопись книги "Образ Николая Чудотворца" готовилась к печати. Судя по авторской помете на личном экземпляре Ремизова, она вышла из типографии 24 марта 1931 г.; послесловие же датировано 2 марта, то есть было написано перед самой сдачей издания в тираж, и таким образом от второго письма Ильина этот текст отделяет ровно месяц.

В тексте послесловия имеется развернутое объяснение, каким образом возникший на иностранной почве миф о Николае Мирликийском обратился в "московские любимые легенды". Ремизов описывает процесс трансформации византийских житий Николы в русскою легенду как естественный и органичный процесс:

[43] Крайний А. [Рец.] А. Ремизов. Николины притчи // Современные записки 1924. № 22, с. 447-448.

[44] См. рецензию К. Мочульского (Современные записки 1932. XLVIII, с. 479-481).

[45] Инскрипт датирован 1. 9. 1957 г. (Волшебный мир Алексея Ремизова, с. 26).

> На Руси были распространены все жития Николы: "Иное", Метафраста и сирийское, неизвестное на западе, "Николай-странник". В России обращались все чудеса, как совершенные при жизни, так и по смерти, вошедшие в греческие собрания и затем переработанные по латыни, и три возникших на западе: о воскрешении зарезанных детей, о трех сосудах и обманутом еврее. Чудеса пересказывались на московский лад, как свои московские легенды.[46]

Особое внимание притягивает к себе фрагмент, заключающий мысль о том, что Святой Образ Николы не имеет временных и культурных пределов, что наглядно демонстрируют полотна живописцев:

> За пять веков с IV в. по XIII из житий, чудес, слов и величаний отпечатлелся образ Николая-чудотворца, украшенный всей чудесностью, какая разлита была в горчайший век в Византии. Взята была вся духовная сила от подвижников и чудотворцев современных и бывших [...]. И художники по верному чутью, не прибегая ни к какой истории и археологии, а в обстановке своего времени под своим небом и на своей земле живописно сохранили образ чудотворца для всех времен и народов: Фра Анжелико, Франческо Песелино, Джентиле-да-Фабриано, Рахер, Жан Фукэ, Жан Бурдишош, Жерар Давид, Дюрер, Моретт-да Брешио, Отто Ван-Веен, Ян Стеен Кранах Старший, Корнелий Шут, Симон Вуэ, Репин. А беспризорная человеческая доля и неверная вера, и молитва овеяли чудотворный архангелов образ невечерним светом.[47]

Пользуясь обширной библиографией, Ремизов показывает, что архиепископ Николай Мирликийский, память о котором отложилась в богатейшем собрании фольклорного материала, в подлинном смысле герой мифологический, и в этом заключается его основная особенность:

> От VIII в. изображение Николая-чудотворца. Вот и все. И только сказки и сказочные чудеса.
>
> И чтобы принять их не за "сплетение басен", а как действительно живое и действующее – ведь сказки и есть символы животворящего духа! – надо или родится с детским зрением и слухом, еще не оторвавшемся от духовного мира или периодически, как диета, беспокойным испытывающим "оводом" (Сократ) омолаживать свое трезвое – свое гордое. А как часто просто одряхлевшее "разумное" мышление. Бесспорный и в себе не сомневающийся "ум" (Гоголь), чтобы "вдруг проснуться к самому себе" (Плотин).[48]

[46] Ремизов А. Образ Николая Чудотворца. Алатырь – камень русской веры. Париж 1931, с. 53-54.

[47] Там же, с. 16-17.

[48] Там же, с. 10.

В подтверждение тому, что культ Николы в России не имеет временных и даже идеологических границ, в комментариях к книге "Образ Николая Чудотворца" Ремизов приводит образец новейшей мифологии, предваряя его словами:

> А вот до чего крепок и жив образ Николы – единственный исконный русской веры:
>
> Темною ночкою по русскому полю
> Бродит Ильич с чудотворцем-Миколою.
> Шел Владимир сын Ильин в простой сермяге,
> От подков каленых тихий перезвон,
> Отдавали сосны с елями ему поклон.
> Володимир, сын Ильин, тяжелый заступ брал,
> Волю вольную в земле искал...
> Я. Шведов, Разлив. М. 1925.[49]

Думается, что этот мифологический пример мог бы немало возмутить И. А. Ильина, особенно с точки зрения канонов, предписанных философом. Однако абсурдность стихотворения позволяет не только иронически опровергнуть сформулированный Ильиным принцип – "невообразимое да не изображается", – но и задуматься на тему целей творчества.

И, наконец, приведем два последних абзаца, завершающих раздел комментариев, которые, собственно и содержат принципиальный ответ Ремизова Ильину:

> О Николае-Чудотворце исторических материалов нет, есть только легенды. И надо было "воссоздать" эти легенды, из которых выступил бы живой образ, самый человеческий из человеческих – Никола. Легенды собраны в моей книге "Три серпа" Изд. Таир, Париж, 1930;[50] сказки в моей книге "Звенигород окликанный", Изд. Атлас, Париж, 1924 г.
>
> То, что пишется, пишется не для кого и для чего, а только для самого того, *что* пишется. И если результат работы хоть в какой мере приближается к замыслу, задача исполнена. А понятно это или непонятно, к делу не относится, потому что, как нет одного понимания, так нет одной оценки – на всех не угодишь. 2. III. 1931. Paris.

Возникшие противоречия стали примером не столько узкопрофессиональных дискуссий между критиком и художником, сколько свидетель-

[49] Там же, с. 82.

[50] На обложке обоих томов проставлен 1929 год.

ством изменения культурного горизонта, когда в пределах богословского поля деятельности, наиболее остро обозначился вопрос о противостоянии религиозных канонов надвигающемуся модернизму. В лице Ремизова и Ильина столкнулись традиционное богословское мировоззрение и сознание художника-модерниста, который в своем творчестве противопоставляет имманентное трансцендентному.

Реконструируя полемический диалог философа и художника, выходящий далеко за рамки отдельного произведения литературы, мы пытались решить непростую задачу, приводя в соотношение различные системы координат: воззрения религиозного философа, подходящего к искусству XX века с каноническими требованиями – и творчество художника-модерниста, не стремившегося манифестировать свои творческие принципы, который всегда шел в литературе своим особым путем.

# ОТ ТЕКСТА И ИЗОБРАЖЕНИЯ К ЗВУКУ: АЛЬБОМ "МАРУН" КАК ПРИМЕР СИНТЕТИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА А. РЕМИЗОВА

*Ю. Фридман*

> ...обескровить себя, искалечить,
> не касаться любимейших книг,
> променять на любое наречье,
> все, что есть у меня,– мой язык.
> (В. Сирин. К России. 1939. Париж)

Незаурядность замысла и исполнения выносят иллюстрированные альбомы Алексея Ремизова за пределы общепринятых жанровых разделений. Благодаря слиянию изображения и текста, автор этих альбомов не может рассматриваться исключительно как писатель или художник. В ремизовских альбомах рисунки и текст, дополняя друг друга, дают возможность наиболее полного прочтения произведения в целом: то что скрыто в недрах текста открывается в рисунках, а то, что кажется необъяснимым в рисунках, становится очевидным по прочтении текста. Примером такого симбиоза изобразительного и словесного искусств служит рукописный альбом "Марун" из коллекции Гарвардского университета,[1] хотя и тут Ремизов не ограничивается всего лишь двумя изобразительными средствами (текстом и рисунком). В кульминационный момент цикла он дополняет слово и изображение звуком (посредством текста и рисунка), так что рисунки, следующие за текстом, иллюстрируют звуки только что прочитанных слов. Таким образом Ремизов предлагает читателю-зрителю попутно превратиться еще и в слушателя. Прогрессия от

[1] Houghton Library, bMS Russian 31; *62M-332. Список ремизовских альбомов опубликован Антонеллой Д'Амелией в приложении к статье "Неизданная книга Мерлог" в книге: Alexej Remizov. Approaches to a Protean Writer. Edited by Greta Slobin. Columbus 1987, с. 161-166. Далее ссылки на это издание даются с указанием название сборника и страницы.

текста к звуку через изображение намечена и в самом построении альбома: герой повести – сказочный царь Марун, впервые представленный в тексте, которым начинается цикл – возникает из хаоса цветов и линий первых двух акварелей (рис. 2 и 3), и появляясь в третьей (рис. 4), всем своим существом стремится расслышать что-то в шуме стихий. Наконец червертая, и самая сложная акварель альбома (рис. 5) изображает то, что слышит Марун. При этом ремизовские переходы от словесного к изобразительному удивительно органичны и вполне отражают единство литературных, изобразительных и звуковых элементов, удачно передавая внутренний ритм альбома. Это единство позволяет увидеть то, что предназначено для слуха, и услышать то, что предназначено для зрения, созерцать пестрый, выпуклый шум времени, постигнуть какую-то сущность жизни, недоступную зрению или слуху взятым по отдельности. Другими словами, синестесическая[2] природа альбома превращает его в чудо синтетического искусства.

История создания альбома "Марун" – его текстология и эволюция от чистого текста к тексту и изображению – помогает понять место синтеза в ремизовской эстетике. Используемый в альбоме одноименный текст был впервые напечатан в Петербурге в 1910 году, в первом номере иллюстрированного ежемесячника "Свободным художествам".[3] Текст этот представляет собой короткий рассказ, написанный в оригинальной манере стиха-песни, где отсутствие рифмы вполне компенсируется поэтическим ритмом. Главный герой рассказа, таинственный правитель таинственного острова, "царь Бур-буруна, властитель Оланда, Марун", остается неподвижен в течении всего повествования: он сидит на алом троне, в короне из лунного ягеля, окруженный змеями и альбатросами, и вслушивается в шум волн. Даже когда "вызывающий смерть" викинг Сталло приплывает на остров, царь Бур-Буруна не трогается с места, продолжая отрешенно внимать волнам. Датированный 1938 годом, "Марун" появился к моменту, когда Ремизов проработал в жанре иллюстрированного рукописного альбома уже более семи лет, и когда, по его собственным словам, благодаря этой семилетней практике, "глаз осурьезился, рука навострилась".[4] Альбом выполнен на плотной ярко-зеленой

[2] От греч. synaesthesia.

[3] С тех пор текст был перепечатан в "Собраннии сочинений" Ремизова (Спб. 1911, т. 6), и позже в книге "Посолонь" (Париж 1930). Французский перевод (не вполне совпадающий с русским оригиналом) перепечатан в сборнике "Où finit l'escalier", Париж 1947.

[4] Ремизов А. Рисунки писателей // Встречи. Париж 1981, с. 226.

бумаге. Его открывают русская и французская версии текста, написанные тушью на отдельных листах, за которыми следуют шесть страниц – четыре со вклеенными рисунками, сделанными черной тушью и акварелью на белой бумаге (рис. 2-5), и два вклеенных коллажа из цветной бумаги с обрисовкой черной тушью (рис. 1 и 6).

Хотя идея сопоставить шесть изображений альбома с шестью абзацами текста на первый взгляд кажется целесообразной, она не приносит желаемой ясности интерпретации – из перечисленных выше шести изображений только две акварели являются непосредственными иллюстрациями к тексту: вторая акварель (рис. 3) изображает “белоснежных ветровых сестер” и “вихря-оленя”, а третья (рис. 4) самого Маруна. Рот его широко раскрыт, вокруг него змеи, рыбы и альбатросы, к берегу подплывает лодка бравого викинга Сталло. Но и внимательный разбор отдельно взятого текста вряд ли вполне объяснит нагромождение форм и огненные краски первого коллажа (рис. 1), изысканные линии первого и последнего рисунков (рис. 2 и 5) и преломляющиеся силуэты последнего коллажа (рис. 6). Очевидно, в намерения Ремизова входило не просто проиллюстрировать текст – для этого достаточно было бы ограничиться второй и третьей акварелями. Для передачи совершенно новой по отношению к тексту идеи – идеи творческой судьбы художника – Ремизов нуждался в данном количестве изображений, расположенных в данном порядке. Гарвардский “Марун” позволяет Ремизову не просто воспроизвести уже трижды опубликованный текст, но внести в рассказ самый злободневный для автора смысл. В результате, даже порядок чередования изображений в альбоме основан на прогрессии от текстуального к изобразительному искусству и за счет этого глубоко символичен.

Остается неразрешенным еще один вопрос: почему для воплощения такой важной идеи из сотен уже готовых нарративов Ремизов выбрал именно “Марун”? Ответ на него кроется, с одной стороны, в смысловых и образных наслоениях некоторых мотивов пьесы Блока “Король на площади” (1906),[5] и с другой, в событиях двадцатипятилетней (к моменту создания альбома) давности, произошедших в Петербурге в 1912-13-ом

[5] В числе прочих связей между пьесой и альбомом о которых пойдет речь дальше, нужно отметить две уже упомянутые, касающиеся формата альбома. Так, ярко-зеленый цвет листов на которые наклеены рисунки отсылает к вечному зеленому миру Блока (60), тогда как четыре акварели в обрамлении коллажей представляют удачную метафору занавеса и декораций пролога и трех действий пьесы. Здесь и далее пьеса цитируется по изданию сочинений Блока в восьми томах (Москва 1963, т. 4).

годах. Речь идет о серии встреч, в которых принимали участие сам Ремизов, А. М. Терещенко и Александр Блок".[6] Как было заведено в ремизовском кругу, участники этих встреч, получили изобретенные писателем имена – так Блок был окрещен Маруном.[7] Именно этот мифический образ Блока предполагает прочтение альбома, как програмного произведения, раскрывающего сокровенный мир Ремизова. Чтобы вполне понять событийную подоплеку альбома, необходимо рассмотреть значимость для автора главного героя рассказа, чьим именем и назван альбом.

Ремизов оставил после себя многочисленные и прочувствованные воспоминания об Александре Блоке, называя Блока одним из самых близких ему современников.[8] Ремизов и Блок были навсегда объеденены любовью к России, к ее культуре и традициям. Наверное излишне распространяться здесь о важности России в творчестве Ремизова. Напомним лишь о словах Блока, признавшегося: теме о России "я сознательно и бесповоротно *посвящяю жизнь*".[9] Быть может именно русскость, культивируемая Ремизовым в течении всей его писательской карьеры, передалась Блоку и заставила Ремизова признать "Двенадцать" произведением, поднявшим Блока "на высот(у) словесного выражения".[10] Снова и снова в своей автобиографической прозе Ремизов восхваляет Блока, называя его "единственным по талантливости",[11] и утверждая что нет

[6] В сущности, только Терещенко был здесь новопришельцем, он был представлен Ремизовым Блоку вскоре после Пасхи 1912 года как меценат и заказчик балета на музыку Глазунова по пьесе Блока "Роза и крест". Ремизов и Блок познакомились еще в 1905 году, и судя по их переписке и дневниковым записям последующих пятнадцати лет находились в доверительных, дружеских отношениях. В статье написанной к годовщине смерти Блока Ремизов вспоминает: "судьба с первой встречи свела нас в жизни и до последних дней" (К звездам // Встречи, с. 97). Хотя в 1909-1910-ом годах произошло некоторое ослабление контактов между Ремизовым и Блоком, уже в 1911-1913-ом годах переписка учащается, упоминания Ремизова в дневниках Блока становяться практически ежедневны. См. Минц З. Г. Переписка с Ремизовым 1905-1915 // Литературное наследство. Александр Блок. Новые материалы и исследования. Москва 1981. Кн. 2, с. 62-82.

[7] Ремизов А. Пляшущий демон. Париж 1949, с. 32-33.

[8] Из письма датированного 6. 10. 1953. Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж 1977, с. 331.

[9] Блок А. Из письма К. С. Станиславскому // Собрание сочинений в 8-ми тт. Москва 1963. Т. 8, с. 265. Курсив Блока. О русскости, как элементе объединяющем Блока и Ремизова см. З. Г. Минц. Op. cit.

[10] Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж 1959, с. 103.

[11] Там же, с. 301.

нового поэта, не тронутого светом звезды Блока.[12] Особенно поразило воображение Ремизова мистическое совпадение во времени: Блок умер 7 августа 1921 года, в то самое утро, когда Ремизов навсегда покинул Россию.[13] Это совпадение сыграло решающую роль в художественном миропонимании Ремизова. Потеря Блока для Ремизова отождествилась с потерей родины, так что совсем неудивительно, что вопрос о собственном творческом пути писателя встает именно в произведении, созданном в тени личности Блока.

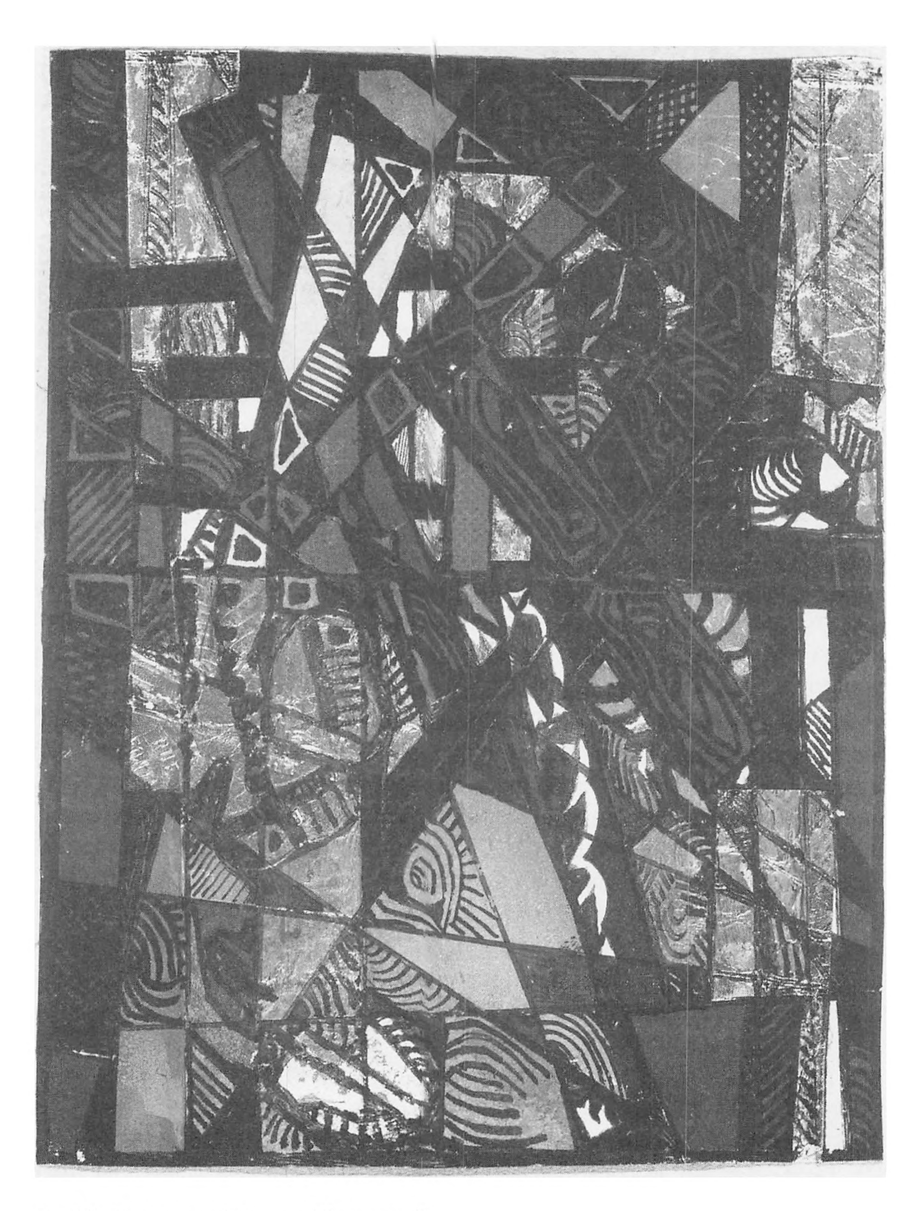
Оставив Россию (а вместе с ней подавляющее большинство своих русских читателей, Ремизов, находясь в эмиграции вынужден обратиться к более понятному языку – языку изобразительного искусства. Ситуация усугубляется тем, что между 1931 и 1949 Ремизов не смог издать ни одной своей книги. И хотя все эти годы он продолжал писать, иллюстрированные альбомы явились своеобразным вариантом "самиздата", позволяющим писателю обнародовать свое искусство. В результате за те же восемнадцать лет Ремизов создал около четырехсот альбомов, содержащих более трех тысяч рисунков.[14] Из долгого ремизовского изгнания одни только слова не могли выразить беспредельную тоску по утраченному – самую сущность "Маруна". Таким образом частичная смена изобразительных средств становится необходимостью. Предпринятый нами анализ "Маруна" обращен именно на этот сдвиг от текста к изображению.

Первый коллаж альбома (рис. 1) помещен напротив написанного скорописью русского текста. Коллаж составлен из лоскутов цветной бумаги геометрических форм, наклееных на поле серебристой фольги. Большинство цветных сегментов красного, пурпурного, оранжевого и желтого цветов вырезано из бумаги разнообразных фактур (за исключением отдельных деталей, раскрашенных от руки акварелью – сиреневой в середине, справа от центра, лимонной справа над сиреневой и маленькой коричневой вставки в нижней левой части). В правой нижней четверти используется готовая золотистая фольга, тогда как под горизонтальной разделяющей линией Ремизов добивается эффекта золотистой фольги,

[12] Ремизов А. Ахру: повесть перербургская. Берлин 1922, с. 27.

[13] Другое совпадение - совпадение дня смерти Блока с днем Св. Гаэтана, героя "Розы и креста", не ускользнуло от внимания Ремизова (Десять лет // Встречи, с. 87). Таким образом, выбор "Маруна" как текста альбома, основанного на трагической гибели Блока, еще раз отсылает к треугольнику Ремизов - Терещенко (как заказчик "Розы и креста") - Блок.

[14] Ремизов А. Рисунки писателей, с. 225.



А. М. Ремизов. Марун. Коллаж I
Цветная бумага, фольга, тушь (138 mm x 104 mm)



А. М. Ремизов. Марун. Акварель и тушь (222 mm x 166 mm)

наняся желтую акварель на серебристую фольгу. Несмотря на малый размер, первый коллаж может быть по-праву назван самым насыщенным в цветовом отношении изображением альбома: тут есть и желтый цвет опадающей листвы, и серый цвет утесов и рыцарских доспехов, и белый цвет трех белых сестер, и синий цвет моря, и красный цвет "красных летних дней", и черный цвет черных камней, и зеленый цвет мхов и болот. Цвета, в свою очередь, передают звуки: вой ветра, барабанную дробь дождя, шелест листвы и рев прибоя. В одном из писем своей ученице и биографу Наталье Кодрянской Ремизов объясняет: "Краски для меня звучат. Если бы я был музыкантом, я по краскам передал бы их мелодию. Но я не музыкант и они поют во мне".[15] "Цвет и звук" – пишет Ремизов – "для меня были нераздельны".[16] И в другом письме Кодрянской Ремизов обещает своей корреспондентке звучащий рисунок: "Нарисую вам картинку: 9 орешек пурпурных, ключ – 5 потоков. Если прислушаться, музыка ручья – я слышу".[17] Похоже, что Ремизов верил в звучание цветов. Будучи одновременно палитрой живописца и увертюрой композитора, первый коллаж вводит все цвета и звуки, впоследствии появляющиеся в альбоме. Так, едва заметные светло-бирюзовый и коричневый цвета первого коллажа доминируют в третьей акварели и полностью составляют четвертую, желтый и сиреневый – основные цвета первой, тогда как синий цвет покрывает большинство поверхности третьей.

Попутно, первый коллаж вводит в альбом цветовой символизм. Его основные цвета – темно-красный и серебряный – ассоциируются Ремизовым с ним самим и Блоком соответственно. Так, в воспоминаниях о Блоке, написанных вскоре после смерти поэта, Ремизов рассказывает, что Блок приснился ему "в серебре".[18] В книге "Подстриженными глазами" Блок приходит "в белой лунной полосе",[19] а в статье "По серебрянным нитям", Ремизов вспоминает Блока, явившегося ему в серебряных нитях мыслей.[20] Ассоциация Блока с серебром и серебряным светом продол-

[15] Из письма, датированного 4 июля 1949 года. См. Кондрянская Н. Ремизов в своих письмах, с. 126.

[16] Ремизов А. Подстриженными глазами. Париж 1951, с. 50.

[17] Из письма 22 ноября 1952 года. Кондрянская Н. Ремизов в своих письмах, с. 302. Более подробно см. в статье Г. Злобиной "Динамика слуха и зрения в поэтике Алексея Ремизова" // Алексей Ремизов: исследования и материалы. Под ред. А. Грачевой. Спб. 1994, с 157-166.

[18] Ремизов А. М. К звездам, с. 96.

[19] Там же, с. 14.

[20] Ремизов А. М. По серебряным нитям // Встреч, с. 91.

жается и позже: в дневниковой записи по прошествии почти что двадцати лет с момента создания альбома Ремизов, вспоминая Блока, называет его "лунным".[21] Так что неудивительно, что в тексте альбома Марун появляется в венке из "лунного ягеля", сам "лунный как мох-ягель". Вместе с тем, серебро первого коллажа вводит семинальную для альбома тему музыки в связи с Блоком и вдохновленными им метафорами "серебряных нитей" и небесных тел: "тысячи нитей – лунные, солнечные и звездные. Звезды – судьба... И вот почему в музыке я различаю голос и узнаю его. Музыка от звезд".[22] Наиболее полно тема музыки и слуха развивается Ремизовым в третьей акварели (рис. 4)). Так что, помимо акварелей, палитра первого коллажа отсылает зрителя ко второму коллажу, завершающему альбом, но во втором коллаже серебро уступает место темно-красному, как доминирующему цвету. Такая смена цветового мотива в альбоме тематически и иконографически оправдана, но более подробно об этом дальше. Неизменным компонентом всего альбома остается представленная в первом коллаже паутиная обрисовка цветных фрагментов черной тушью. Заставляя контрастировать яркие, звучащие краски первого, и тяжелые, глухие тона второго коллажа – разделяя клинья и треугольники в обоих–филигрань обрисовки связывает коллажи и помещенный между ними цикл рисунков.

Первая из четырех акварелей (рис. 2) поражает своей необычной композицией: почти весь рисунок располагается в правой верхней части листа, что в сочетании с каллиграфичностью туши создает эффект удивительной легкости, деликатности образа, делая рисунок схожим с китайскими изображениями цветов.[23] Китай немало волновал воображение писателя. В книге "Подстриженными глазами" Ремизов отождествляет себя с китайцем и говорит о своих "китайских каллиграфических привычках".[24] Для Ремизова китайская каллиграфия была одной из форм искусства "где немых строчек... не может быть", форма, наполненная своей собственной "всегда звучащ(ей)" "мелодией".[25] Составляющие рисунки Ремизова параллельные, сходящиеся и закручивающиеся линии, утончающиеся на концах, по его словам "закругляющиеся или расщепляющиеся завитки принимали самые разнообразные формы, и легко было

[21] Из записи от 31. 12. 1956 г. См. Кодрянская Н. Алексей Ремизов., с. 305.

[22] Из письма от 15. 5.1952 г. Кондрянская Н. Ремизов в своих письмах, с. 264.

[23] Подробнее см. у Антонеллы д'Амелии в статье "Неизданная книга Мерлог", с 149-150.

[24] Ремизов А. Подстриженными глазами, с. 79 и 84.

[25] Там же, с. 40.

найти... самые замыславатые китайские постройки".[26] Фрагменты поверхности между линиями заштрихованы тушью или покрыты желтой, лиловой, сиреневой и зеленой акварелью. Окружающая композицию рамка сделана от руки той же черной тушью, что и основная обрисовка, но благодаря тому, что обрисовка в рисунке доминирует над цветом, кажется, что рисунок возник из рукописи, по словам самого Ремизова "из каллиграфических завитков".[27]

Каллиграфический текст, как источник рисунка, является ключевым моментом в постижении изобразительного творчества Ремизова в целом и данной акварели в частности. Оглядываясь на каллиграфические корни своих рисунков, Ремизов поясняет: "от чистописания все мои двухплановые рисунки с центральной, составленной из резко очерченных линий, фигурой на фоне воздушной паутины росчерков, штрихов и завитушек и всевозможных спиралей".[28]

В другой раз, в статье о собственном искусстве, написанной в третьем лице и опубликованной под псевдонимом, Ремизов говорит о важности каллиграфии в рисунках Ремизова. Вот как Ремизов формулирует соотношение между каллиграфией и своими рисунками: "не копирование прописей и образцов древней скорописи, а самая росчеркная и завитая природа букв вдохновляет каллиграфа. И все иллюстрации к рукописным книгам – рисунки А. Ремизова от его каллиграфии". Там же он заверяет читателей, что несмотря на снизившийся престиж учителей каллиграфии в современном обществе, каллиграфия остается достойной изучения, и что сам он "мечтал сделаться учителем чистописания". Судьба, как известно, распорядилась иначе: еще гимназические учителя ругали Ремизова за излишнюю спонтанность рисунка, утверждая, что рисунки его слишком уж "для себя и из себя". Но то, что мешало каллиграфу, помогло художнику-графику: "природа взяла свое... – тянуло расшвыривать перо по листу в игре – как Бог на душу положит, т. е. к самому настоящему искусству".[29] Годом позже в короткой заметке "Рисунки писателей" Ремизов продолжает развивать связь между своими рисунками и каллиграфией, определяя последнюю, как "источник (своей) рисовальной страсти" и усматривая рисование "в самом процессе письма".

[26] Ремизов А. Рукописи и рисунки Ремизова. Первоначально опубликовано в журнале "Числа" 1993. Книга 9, с. 191-194. Здесь и далее цитируется по каталогу выставки "Волшебный мир Алексея Ремизова". Спб. 1992, с. 41.

[27] Ремизов А. Рисунки писателей, с. 225.

[28] Ремизов А. Подстриженными глазами, с. 42.

[29] Ремизов А. Рукописи и рисунки Ремизова, с. 209.



А. М. Ремизов. Марун. Акварель и тушь (262 mm x 187 mm)



А. М. Ремизов. Марун. Акварель и тушь (177 mm x 138 mm)

Пока "мысль бродит, рука продолжает механически выводить узоры".[30] По мнению Ремизова "написанное и нарисованное по существу одно. Каждый писец может сделаться рисовальщиком, а рисовальщик неприменно писец. Писатель по преимуществу писец: каллиграфический или исамчертногусломает, не важно, а стало быть, в каждом писателе таится зуд к рисованию".[31] Говоря о себе, Ремизов признается, что рисование для него неподавляемо: "завитнув, я не могу остановиться и начинаю рисовать. И в этом мое счастье и несчастье: мне хочется писать, а завиток, крючком вцепившись в руку, ведет ее рисовать – мысли разбегаются, конец письму, а под неоконченными строчками рисунок".[32] Вот почему "рисунки писателей неотделимы от письма, эти рисунки – продолжение строчек и являют очертание невыраженных мыслей и несказавшихся сло...".[33] Такое нарочитое стирание граней между письмом (представленным каллиграфией) и рисунком позволяет трактовать первую акварель цикла (рис. 2), как текстовую, а не изобразительную. Отчасти и потому, что единственный опознаваемый предмет рисунка это сосновая шишка, "спрятанная" в паутине штрихов и зооморфических завитков, первая акварель, по сути своей, глубоко каллиграфична: при максимальном упрощении композиции и практически полном отсутствии нарратива, ударение в ней падает на линию.

Вторая акварель цикла (рис. 3) отчасти иллюстрирует рассказ о "трех ветровых сестрах". Центр нижней части рисунка заполнен шипообразными криволинейными формами, выполненными зеленой и желтой акварелью с тушевой обводкой. Как раз здесь мы замечаем фрагмент, связывающий первую и вторую акварели: похоже, что вышеописанные "шипы" не что иное как иголки "разломанной молнией в щепы" сосны, представленной шишкой в первом рисунке. Впрочем шишка, фигурирующая в двух акварелях подряд, не единственный пример переноса детали из одного рисунка в другой. Так, непосредственно над иголками,

[30] Ремизов А. Рисунки писателей, с. 221-226.

[31] Там же, с. 222.

[32] Там же, с. 225.

[33] Там же, с. 224. Младший современник Ремизова, художник Юрий Анненков, также заметил связь между ремизовскими рисунками и каллиграфией: "Графика Ремизова часто переходила в почерк, а почерк его, бравший корни из древнеславянского буквенного сплета, превращался в каллиграфическую симфонию углов, закорючек и росчерков, которыми порой можно было любоваться, даже и не вникая в то, что там было написано" (Анненков Ю. Дневник моих встреч. Л. 1991. Т 1, с. 216).

Ремизов изображает вихря-оленя (в тексте стоящего у сосны), кончик левого рога которого складывается из серии четырех одинаково-направленных треугольников – мотив, повторяющийся в двух последующих изображениях. Между и над рогами оленя, сливаясь в своих очертаниях, три обнаженные, "белоснежные ветровы сестры – Буря, Вьюга, Метель".[34] Несмотря на кажущуюся схематичность и явный упор на линейность изображения, предстравленную растворяющимися в ветко-подобных конфигурациях руками и волосами, тела ветровых сестер из второй акварели вполне рассчитаны на зрительное прочтение. Это прочтение подверждается и другими деталями рисунка. Так, принесенные сестрами "стуж(а) с ненастьем", которые "по пути подымают погоду – желтые листья", проиллюстрированны желтым вихрем в правой части рисунка, а сами сестры, следуя тексту, появляются "с моря", изображенного узнаваемыми сине-бурыми завитками с тушевой обводкой. Очевидная сложность данной композиции указывает на отклонение от текстовой, каллиграфической доминанты предыдущего рисунка. Вторая акварель вводит в альбом доселе новый элемент – зрительную утонченность изображения. Ремизов распределяет изображение между тремя плоскостями, различимыми их соотношением с нижним краем рисунка. Ощущение сравнительной сложности подтверждает и отчасти раскрашенный (около трети рисунка) фон, составленный из контрастирующих цветовых пятен и тщательно продуманных штриховых комбинаций. И хотя пропорционально большее нераскрашенное белое поле акварели отсылает зрителя к предыдущему "каллиграфическому" рисунку, пульсирующие оттенки желтой, зеленой (цвета хвои), рыжей, сине-бурой и лиловой акварели состязаются с затейливыми конструкциями линий и белой плоскостью листа. Таким образом, удачная комбинация текстового (через упор на линию, как ведущий элемент) и изобразительного (через иллюстрацию фрагментов текста, усложнение композиции и соотношения линии и цвета) делает вторую акварель (рис. 3) естественным связующим звеном с последующей частью цикла, одновременно представляя следующий рисунок, в котором текст наконец уходит на второй план, уступая место изображению.

В третьей акварели альбома (рис. 4), несмотря на то что тушь продолжает оставаться основой рисунка, цветная поверхность теперь

[34] Интересно, что образ трех сестер продолжает развивать тему Блока: в одном из писем Натальи Кодрянской, написанном через три дня после годовщины трагических событий 1921 года, Ремизов упоминает трех сестер на одном дыхании с "лунной тенью". Речь идет о письме от 10 августа 1947 года. Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах, с. 70.

превосходит нетронутый белый лист, отодвигая на задний план каллиграфическую, и подчеркивая изобразительную природу рисунка. Заимствованные в предыдущей композиции три плана меняют конфигурацию таким образом, что композиционная сложность цикла достигает вершины. Верхий план здесь представлен треугольником, основание которого обозначено линией, спускающейся от короны Маруна к центру левого края рисунка. Хотя в этой части композиции Ремизов использует тушь, основное пространство верхнего плана заполнено акварельными пятнами. Непосредственно вдоль левой половины основания верхнего плана помещены четыре меньших треугольника, уже фигурировавших в левом роге вихря-оленя из второй акварели (рис. 3). Только на этот раз треугольники вероятно представляют паруса "печальны(х) белы(х)" бриг и шхун, плавающих по морю около острова Оланда. Другой, по расположению нижний план, ограничен изнутри рисунка линией, начинающейся на уровне рта Маруна и опускающейся приблизительно к центру нижнего края изображения. В верхнем углу данного сегмента без труда различим сам "царь Бур-Буруна, властитель Оланда, Марун", сидящий, согласно тексту, "на острой скале высоко над морем, слуша(я) волны". На голове его покоится серо-голубое нечто, вероятно представляющее "венец из лунного ягеля", по обе стороны Маруна змеи ("а вокруг него - змеи"). У основания нижнего плана большая зеленая рыба, должно быть одна из четырех рыб, которые, согласно тексту, поддерживают таинственный остров: "четыре рыбы держат остров: две одноглазые *флюндры* и две крылатые *симпы*". Эти же мифические рыбы – симпа и флюндра – упомянуты в письме Ремизова Блоку от 2 марта 1911 года.[35] Рот рыбы переходит границу между планами рисунка, попадая в среднюю плоскость листа. Таким образом, узкий конец лучеобразного среднего плана третьего рисунка соответствует высоте головы Маруна (из которой он и начинается), а самый широкий конец полностью покрывает левую нижнюю четверть композиции. Большинство пространства среднего плана раскрашено зеленой и синей акварелью и покрыто кривыми волнообразными штрихами, выполненными черной тушью. Внизу сегмента, обращенный лицом к Маруну, в синей лодке под желтым флагом, едва различимый человеческий профиль с продолговатым предметом в правой

[35] См. Юлову А. Переписка с Ремизовым 1905-1920 // Литературное наследство. Александр Блок. Кн. 2,. с. 91. В письме, как и в "Маруне", названия рыб даны курсивом, таким образом делая упор на значение рыб в письме хронологически следующем за первой и предворяющем вторую публикацию текста, копию которого Ремизов подарил Блоку в 1912 году (Там же, с. 99).

руке – ”викинг Сталло, закованный в сталь, бросает безстрашно якорь”. Как и в тексте, Марун не замечает храброго Сталло, остается неподвижен, “лунный как мох-ягель, пасть раскрыта – он слушает волны”.

По крайней мере два образа, лежащих в основе третьей акварели, восходят к блоковскому “Королю на площади”. Сам Марун напрашивается на сравнение с королем в прологе пьесы (“на массивном троне – гигантский Король. Корона покрывает зеленые, древние кудри... Тонкие руки лежат на ручках трона. Вся поза – величавая... сцена представляет из себя остров”), тогда как Сталло отражающий блоковского шута, “подплывает с моря”.[36] Только вместо якоря Сталло, в руках у шута прозаическая удочка: “его мерзкий профиль с удочкой...”.[37] Не удивительно, что и как океан в “Маруне”, море у Блока звучит: “рождается музыка в море”.[38] Ссылка на пьесу Блока в рисунке вполне уместна, так как личность поэта – ключ для прочтения третьей акварели и определения ее места в альбоме. В сознаннии Ремизова Марун отождествлялся (или по крайней мере близко ассоцировался) с Александром Блоком, которому он посмертно обратил следующие слова: “...вам же скандинавские скалы, северное небо и океан”.[39] Уже во время второй мировой войны, к двадцатой годовщине смерти Блока, Ремизов нарисовал портрет умершего поэта (рис. 7). Рисунок этот, показывающий Блока в профиль, несет поразительное сходство с изображением короля Бур-Буруна, правителя Оланда.[40] То же сходство подверждается и более ранним (предшествующим альбому) ремизовским описанием Блока, где последний представлен совсем как Марун, сидящий на троне высоко над морем, слушающий волны:

> ...выступает передо мной лицо человека с упорными беспощадными глазами, человека, окаменелого в том твердом убеждении, которое движет горами, он смотрит, не закрывая глаз, на это пенящееся, булькающее, гоняемое, гонимое и встряхиваемое вихрем... то же лицо человека, с глазами, погруженными в слух, туда, через “черное, черное небо” в бушующее судьбинное. А смотреть так беспощадно и “убежденно”, окаменев... слушать, обращенному туда, за череп “черного, черного неба”, может только человек по врожденному страшному дару “слуха”.[41]

[36] Блок А. Король на площад, с. 23.

[37] Там же, с. 42.

[38] Там же, с. 40.

[39] Ремизов А. К звездам, с. 97.

[40] Рисунок находится в архиве ТЦГАЛИ. Публикация Юловой, с. 138.

[41] Ремизов А. Десять лет // Встречи, с. 85-86.

Именно этот "страшный дар слуха" являлся, по мнению Ремизова, самой незаурядной и характерной чертой Блока, отделяющей поэта от всех других:

> Блок слышал музыку. И это не ту музыку – инструментальную – под которую на музыкальных вечерах любители, люди сурьезные и вовсе не странные, а как собаки мух ловят, нет, музыку. Помню, в 1917 году.... Блок сказал мне, что над всеми событиями, над всем ужасом слышит он – музыку, и писать пробует. А это он "Двенадцать" писал.[42]

Описанное Ремизовым слияние зрения и слуха ведет к последней акварели цикла (рис. 5). Возникая из текстообразнасти первой акварели (каллиграфические линии на белом фоне, рис. 2), зрительное постепенно развивается по мере усложнения художественных приемов, достигая апогея в изображении Маруна в третьей акварели (рис. 4), тогда как четвертая акварель (рис. 5) вводит звуки, закодированные в открывающем альбом коллаже. Только здесь соотношение цветов и звуков совершенно иное по своей сути, чем в первом коллаже, где зрителю предлагалось разобраться в том, какие звуки представлены какими цветами, или, образно выражаясь, услышать музыку изображения.

Музыка последнего рисунка гораздо менее доступна зрителю благодаря своей неуловимой природе – это музыка судеб и времени, которую могут слышать только обладающие божественным даром слуха, которым, по мнению Ремизова, обладал Блок и олицетворяющий его в альбоме "Марун". Некоторые формальные аспекты последней, четвертой акварели (рис. 5), заставляют предположить что она является разработкой среднего плана предшествующего рисунка (рис. 4). Во-первых, в четвертой акварели происходит, казалось бы, внезапное упрощение композиции – она снова возвращается к одноплановой. Во-вторых, поражает лаконичность колорита – рисунок использует всего лишь два цвета – зеленый и коричневый (не считая черной обводки и белого фона листа). Наконец, можно установить ряд зрительных цитат, переходящих из третьей акварели в четвертую и ограниченных средним планом третьей – четыре идентичных треугольника (паруса грустных бригов и шхун), параллельные линии, символизирующие волны, и размытый зеленый фон с синим отливом, представляющий море. Все это и указывает на то, что последяя акварель представляет ни что иное, как средний план предпоследней, как бы "вырастающий", благодаря своему расположению, из головы Маруна. Таким образом, последняя акварель изображает музыку волн, к которой

[42] Ремизов А. К звездам, с. 100.

прислушивается Марун. Эта в высшей мере замкнутая и, с первого взгляда, незначительная композиция открывается зрителю через продуманную цветовую уловку. Из-за того, что акварель наклеена на коричневую бумагу и только потом на зеленую поверхность листа, зритель, рассматривая рисунок, видит те же самые цвета, которые открываются Маруну в среднем плане предыдущей акварели. Именно здесь зрителю предлагается услышать – вместе с Маруном, Блоком и Ремизовым – шум времени к которому обращается данный альбом.

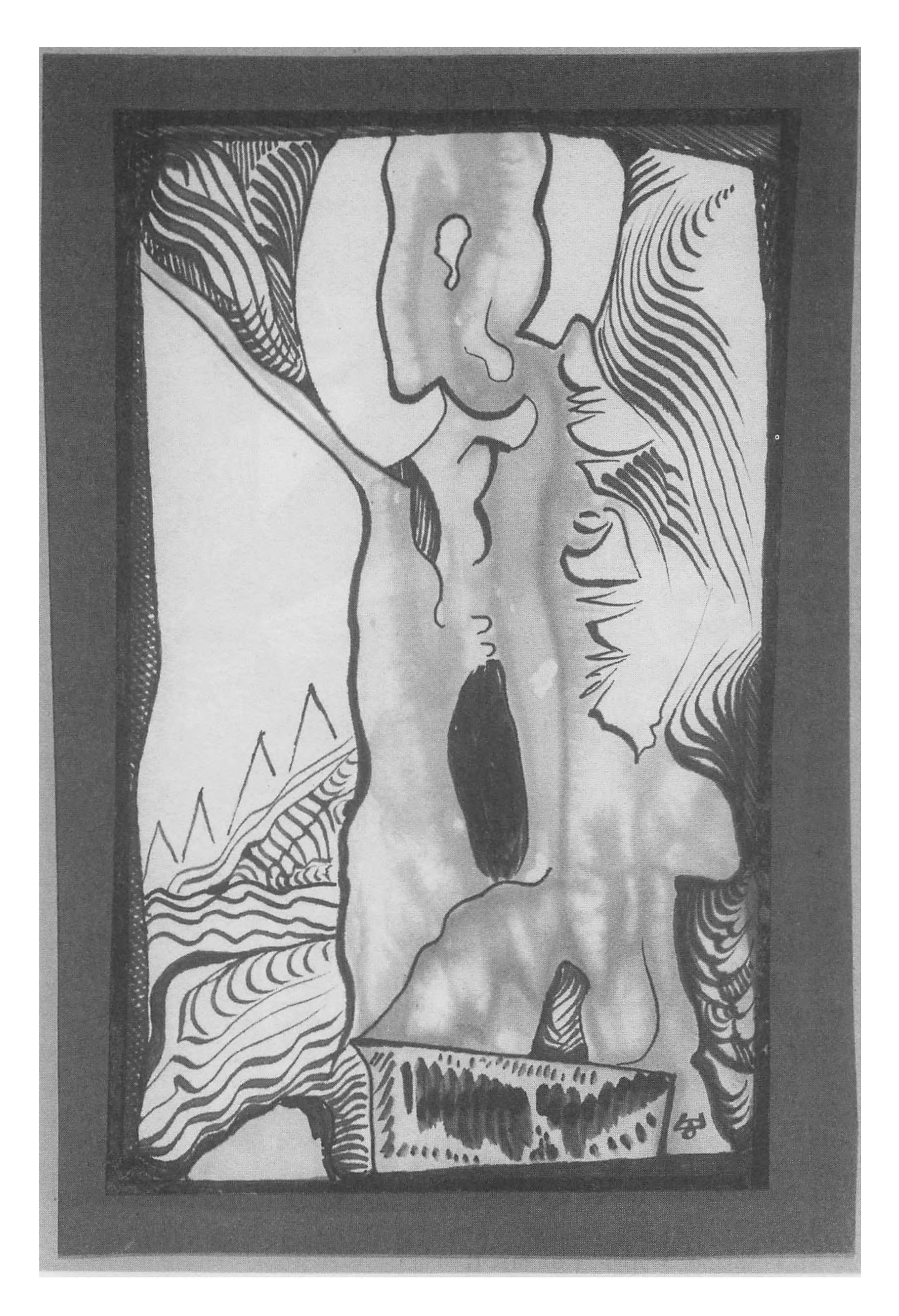
Разумеется, сама по себе способность слышать музыку бесполезна, если в цветах изначально нет музыки. Ремизов описывает такой случай в письме Наталье Кодрянской, письме, наверное, неслучайно отделенном всего тремя днями от трагической годовщины: "Если бы была музыка я бы слушал не шевелясь. Перед глазами были моя цветная стена, поблекшие мысли, а в окно серая с мертвецкой (моргом) за гаражем. И застывший взлет пепельного неба".[43] Цвета ремизовских "конструкций" и серые оттенки стены и неба, видимых из его окна, отказываются звучать. Слышать музыку и в самом деле не просто. Чтобы услышать музыку улиц, Блоку понадобилась кровавая революция, встряска, которую вряд ли могла предоставить Ремизову относительно спокойная атмосфера эмиграции. Несмотря на это, Ремизов пытался услышать музыку и приглашал зрителя-читателя в альбоме последовать своему примеру. Заметим тут же, что для Ремизова дар слуха, которым, по его мнению, так вполне владел Блок, явление вовсе не односторонне положительное: "Есть тайна 'слуха', а дар 'слуха' тоньше и выше дара 'зрения'. Но этот дар 'внутреннего слуха' так не проходит: что-то, как-то, и когда-то случится, и вот-человек пропал".[44] Блок погибает, как и его герой, поэт из "Короля на площади", с которым он разделял способность слышать музыку моря.[45] Кажется, что сама эта способность "слышать музыку" – покушение на "Здравый Смысл", караемое судьбой.

Рассматривая трагическую смерть Блока в контексте размышлений Ремизова, можно сказать, что "слух" Блока стал одновременно благословлением его поэзии и проклятием его жизни, приблизив его безвременную кончину, которая и является тематической основой второго коллажа (рис. 6). Становится очевидной удивительная по своей простоте и силе структура альбома: коллажи "обрамляют" четыре акварели цикла.

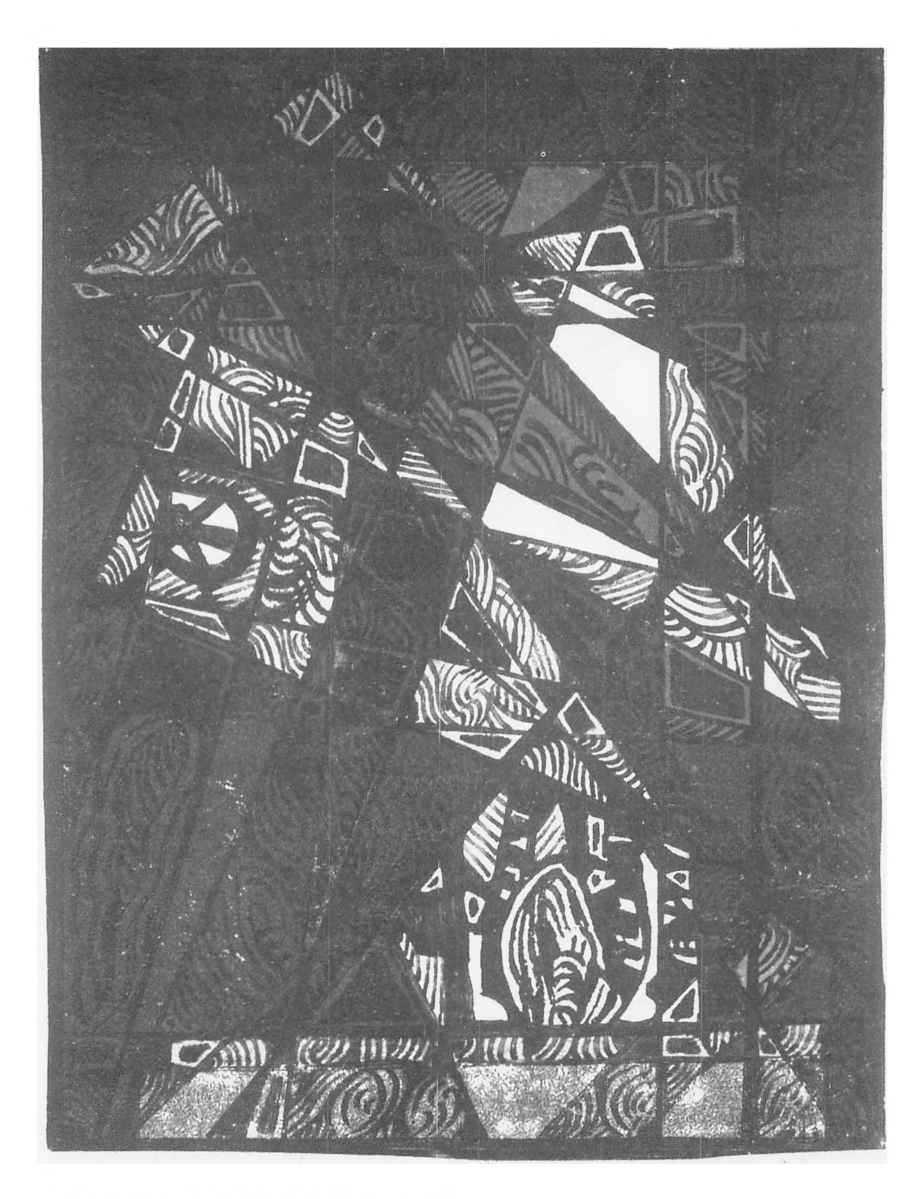
[43] Из письма от 10 авг. 1949 г. Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах, с. 136.

[44] Ремизов А. Десять лет, с. 87.

[45] Блок А. Король на площади, с. 40.



А. М. Ремизов. Марун. Акварель и тушь (231 mm x 150 mm)



А. М. Ремизов. Марун. Коллаж II
Цветная бумага, тушь (140 mm x 105 mm)

Начиная с внешних деталей (сосновая шишка первой акварели), последующие рисунки становятся все более и более описательными (сестры, олень и сосна второй, Сталло, бриги, шхуны и рыбы третьей акварели), чтобы потом, через Маруна, ввести читателя-зрителя в сокровенный мир мифического правителя Оланда, в новую, звуковую плоскость (четвертая акварель). Ею и заканчивается повествовательная часть альбома, непосредсвенно основанная на тексте. Остается второй коллаж, некий эпилог Блоковской темы, введенной в альбом в первом коллаже.

Как и первый коллаж, второй выполнен из наклееной цветной и раскрашенной бумаги с обрисовкой черной тушью. Как и в первом, подавляющее большинство форм геометрично. Но, в противовес радуге цветов первого коллажа, палитра второго крайне сдержанна. Кроме темно-зеленого фона цветовая гамма ограничена оливково-зеленым, синим, бежевым и темно-красным. Последний цвет явно доминирует, но не столько в силу преобладания пространства, которое он заполняет (оно сравнительно невелико), сколько благодаря острым углам темно-красных треугольников, которые, кажется, врезаются в фон, разрушая стройную геометрию композиции. Результат – ощущение беспокойства и опустошения, объяснимое только скорбью, испытанной Ремизовым после потери Блока и России. Быть может, красный (цвет Ремизова)[46] олицетворяет жизнь, которая, по его собственным словам, "раскололась" в 1921 году, жизнь в изгнании на "старых камнях" Европы?[47] Или же красный – это символ вспыхнувшего и угасающего сердца Блока,[48] или, это призрак

[46] Ремизов определяет темно-красный, как "свой цвет" в письме Н. Кодрянской от 6 июля 1952 года. См. Н. Кондрянская. Ремизов в своих письма, с. 278. Также, по словам В. П. Никитина, парижского соседа Ремизова, темно-красный цвет доминировал в больших коллажах, помещенных в одной из комнат квартиры на улице Буало. Никитин В. П. Кукушкина (Памяти А. М. Ремизова). Воспоминания. Опубликовано Н. Грякловой в "Ежегоднике рукописного отдела Пушкинского дома за 1990 год". Пбг 1993, с. 287.

[47] Ссылки на "старые камни" в связи с Блоком неслучайны: они являются продолжением ремизовского монолога, обращенного к Блоку. Так, в письме Блоку, написанном в 1911 году, Ремизов называет Европу страной "серых камней", а в другом письме уточняет, что камни впитывают "душу" событий, свидетелями которых они являются, чтобы потом передать ее людям. См. Юлову, Переписка с Блоком, с. 96. Поэтому особенно интересны упоминания камней Европы в контексте эмиграции как пустыни в воспоминаниях о Блоке (К звездам, с. 106) и одном из писем Н. Кодрянской (Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах, с. 396).

[48] Ремизов А. К звездам, с. 101.

огня, преследовавший Ремизова после смерти Блока "в ночи над простором русской земли, над степью и лесом"?[49] Трудно переоценить боль потери, которую испытывал Ремизов в результате событий 7 августа 1921 года. Более чем четверть века спустя Ремизов размышляет о том: "как... избыть, ничего не забывая, обуявшую тоску".[50] Всю свою оставшуюся долгую жизнь он не мог забыть трагического совпадения дат смерти Блока и своего отъезда из России, вкладывая в эту, казалось бы, случайность особый смысл: "день смерти Блока – это тот день, когда мы ступили на чужую землю, в этом наша общая судьба: расстаться с Россией".[51]

Смерть и эмиграция сближаются в ремизовском сознании, потеря жизни приравнивается к потере родины: "7 августа Блок покинул землю. И в то же самое утро 7-го ... на рубеже мы прощались с русской землей. Блок в путь "всея земли", наша дорога в чужие – и среди своих и среди языка чужого".[52] В другом месте он писал: "в суровое августовское утро, когда покорные судьбе, в скотском вагоне, как скот убойный, мы подъезжали к границе, оставляя русскую землю, дух ваш переходил тесную огненную грань жизни и вы навсегда покинули землю".[53] Чтобы усилить сближение смерти и эмиграции до уравнения, Ремизов подчеркивает неизбежность, чуть ли не доборовольность, смерти Блока: "Блок умер, потому что умер. Срок жизни его был отмерен. Должен был и не мог не умереть. И мучения его были безмерны. (Сердце)".[54] Говоря это, Ремизов, желая того или нет, сравнивает свою боль от потери России ("со всею болью моей–горючим камнем") с сердечной болью умирающего Блока.[55] Ретроспективно, ввиду этой неизбежной боли, горькой иронией отзываются рассуждения шута из "Короля на площади" о том, что карой тем кто испытывает "Здравый Смысл" будут "смерть и пожары", и что

[49] Там же, с. 102. По словам шута из "Короля на площади", "смерть и пожары" это кара тем кто испытывает "Здравый Смысл" (Король на площади, с. 51).

[50] Из письма от 7 августа 1947 г. Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах, с. 64.

[51] Ремизов А. Десять лет, с. 85. Ремизов ассоциирует воспроизведенные в альбоме образы с потерями и с Блоком до самой смерти. Так, в письме Н. Кодрянской от 10.8. 1947 г. он пишет о приближающейся осени, как о времени, когда "ветровы сестры выходят из своего укрытия" и упоминает "лунную тень", служащую началом для всего. Н. Кодрянская. Ремизов в своих письмах, с. 70.

[52] Ремизов А. По серебрянным нитям // Встречи, с. 88

[53] Ремизов А. К звездам, с. 92.

[54] Ремизов А. Десять лет, с. 87.

[55] Ремизов А. По серебрянным нитям, с. 88.

"пока здравому смыслу остается одно средство–эмиграция".[56] Оплакивая безвременную кончину Блока и сетуя на последнюю, неизбежную беду ухода из жизни ("не видеть земли, (жить) без музыки"), Ремизов тут же ставит риторический вопрос: "а если вовсе и не беда, а первое великое счастье?"[57] Возможно, вопрос этот указывает не столько на веру Ремизова в то, что Блока ждет лучшая жизнь после смерти, сколько на попытку рационализировать свою собственную судьбу, судьбу человека, навсегда потерявшего "землю" (в его случае Россию) и "музыку" (в его случае родной язык). Ту самую "музыку" языка, которую Блок безвозвратно потерял в смерти, Ремизов так же безвозвратно потерял в эмиграции. Именно поэтому Ремизов воспринимает смерть Блока и отъезд из России в свете крушения языка. По словам Ремизова, незадолго до смерти Блок признался ему, что "в таком гнете писать невозможно" – жалоба,[58] распространенная Ремизовым на свое положение русского писателя в изгнании:

> это я теперь узнал за границей, что для русского писателя тут, пожалуй, еще тяжче, и писать не то что невозможно, а просто нечего: ведь только в России и совершается что-то, а тут–для русского-то–пустыня.[59]

Само собой разумеется, что Ремизов совсем не собирается заявить, что русский писатель не может творить вне России. В противовес такому предпологаемому обобщению он сам приводит пример Гоголя и его "Мертвых душ", написанных в Риме, утверждая что "в пустыне.... зрение и чувства остры".[60] Истинная невозможность писать возникает не из всякой разлуки с Россией, а из безвозвратной потери последней. Именно такая безвозвратная потеря России обязывает Ремизова искать альтернативу его некогда главному средству выражения–слову. То, как писатель Ремизов становится и художником, отражается в прогрессии от словесного (каллиграфического) к изобразительному (живописному) в цикле рисунков "Маруна". При этом, перенос акцента со словесного на изобразительное в альбоме не окончателен: контурные линии все же остаются важным элементом всех четырех акварелей, каждая из которых помещена в рамку, выполненную черной тушью, писатель-каллиграф все-таки не покидает художника. Кульминация такой художест-

[56] Блок А. Король на площади, с. 58 и 51.

[57] Ремизов А. К звездам, с. 91.

[58] Там же, с. 101.

[59] Там же, с. 93.

[60] Там же, с. 93.

венной неопределенности замечательно отражена в фотографии автора, наклееной на последней странице альбома. По крошечному снимку работающего за столом с пером в руке Ремизова положительно невозможно определить–пишет он или рисует.

Ремизовский выход из чистой литературы в изобразительное искусство, реализованный в “Маруне”, имел гораздо более ранний прецидент, не случайно связанный с Блоком. Еще при жизни Блока Ремизов проиллюстрировал “Двенадцать”, но Блоку показать свою работу не успел.[61] Продолжая диалог с уже покойным поэтом, Ремизов писал: “...скажите Блоку: нарисовал я много картинков, на каждую строчку “Двенадцати” по картинке”.[62] Подобным образом, в “Маруне” изобразительный элемент дополняет уже существующий текст, вкладывая в него новый смысл, основанный на знании трагической судьбы Блока.

Как и ремизовские иллюстрации к “Двенадцати”, рисунки “Маруна” являются своеобразным post scriptum к тексту. То же, почему писателю понадобилось рисовать для выражения своих идей, становится ясным, если прислушаться к словам самого Ремизова: “иногда мне кажется, что мне легче нарисовать чем выразить словом”,[63] и в другом месте: “в революцию... было легче рисовать чем выражаться”.[64] Таким образом Ремизов дает понять, что рисунки его происходят из одновременной потребности самовыражения и невозможности достигнуть самовыражения словом (ситуация, повторившаяся в эмиграции в 30-е и 40-е годы, когда Ремизов не мог публиковать написанное). Будь то кровавая суматоха революции, или же непроходящее удушье добровольно принятого на себя изгнания, Ремизову приходится искать новые художественные средства. Оказалось, что тогда как для литературного творчества Ремизову необходимы были оптимальные условия – мирное окружение и погружение в русскоязычную среду, рисунки требовали всего лишь потребности самовыражения, так что даже в нечеловеческих условиях оккупации, не имея возможности писать, Ремизов продолжал рисовать “на кухне, под теком с потолка”.[65]

[61] Кодрянская Н. Алексей Ремизов, с. 104.

[62] Ремизов А. К звездам, с. 96. Юлова пишет что рисунки были собраны в альбоме к десятой годовщине смерти Блока вместе с текстом на русском, французском и немецком языках, и альбом был выставлен на выставке журнала “Числа”. Настоящий альбом хранится в архиве ТЦГАЛИ (с. 140, сноска 10).

[63] Ремизов А. Подстриженными глазами, с. 77 и 93.

[64] Кодрянская Н. Алексей Ремизов, с. 104.

[65] Там же, с. 19.

Из плавного перехода от письма к рисунку и установления симбиоза между изображением и текстом Ремизов создает своеобразный жанр синтетического искусства. Интересна в виду этого роль Блока, бывшего среди современников Ремизова одним из ведущих деятелей культуры, поднимавших вопрос о синтетическом искусстве. Всего за несколько месяцев до смерти, в своем знаменитом эссе "Без божества, без вдохновенья" Блок пишет: "Россия молодая страна... культура ее синтетическая культура" и далее: "Русскому художнику нельзя и не надо быть 'специалистом'". Особенно любопытно, что в эссе Блок называет Ремизова одним из ведущих русских синтетистов. Синтетизм, о котором говорит Блок, предполагает преодоление границ разных искусств, и отказ этих искусств от существования исключительно "для исскуства".[66] Блок призывает художников не ограничиваться избранным средством, когда перемена средств необходима для наилучшего выражения русской национальной культуры. Именно этому завету и следовал Ремизов, чьи иллюстрированные альбомы реализуют как раз такой тип синтетического искусства, который невозможно отнести к негибкой символисткой иерархии искусств – к тому же тогда уже не актуальной.[67] Не укладываются альбомы и в музыкальные параметры,[68] хотя, несомненно, различима в них некая внутренняя музыкальность. Как видно из "Маруна", Ремизов считал свое творчесво синаестическим. Но при этом, вполне будучи в курсе модернистских опытов в области синтетизма,[69] он не разделял ни вагнеровского идеала gesamtkunstwerk'а, ни устремлений к монументальности искусства раннего советского периода.[70] И хотя в литературе и графике Ремизова

[66] Блок А. Собрание сочинений в 6-ти т. М. 1963. Т. 6, с.175-176.

[67] Bowlt J. "Colors and Words: the Visual Art of Alexei Remizov // Russian Literature Triqurterly 1986. Vol. 19, p. 167.

[68] О музыкальных образцах более поздних ремизовских работ см. А. Д'Амелия. "Автобиографическое протранство" А. М. Ремизова // Ремизов А. М. Учитель музыки. Париж 1983, с. XXII.

[69] Грачева замечает, что как модернист Ремизов участвует в синтетических экспериментах своего времени, и что древне-русская литература играет значительную роль в формировании представлений Ремизова о синтетизме в искусстве (Грачева А. Писец и изограф Алексей Ремизов // Волшебный мир Алексея Ремизова. Спб. 1992, с. 7).

[70] Так, обнаружив что его подход к легенде Тристан и Изольды совпадает с музыкой Вагнера, Ремизов немедленно меняет его. См. письмо Н. Кодрянской от 6 августа 1952 г. Для противоположенной интерпретации см. И. Маркадэ. Ремизовские письмена // Aleksej Remizov. Approaches to a Protean Writer, с. 122.

звуко-цветовые ассоциации встречаются сплошь и рядом, он так и не следует примеру Скрябина и Кандинского, составляя списки соответствующух друг другу цветов и звуков. Отрицая популярные модернисткие синтетические теории, Ремизов восстает против слепого смешения искусств, ссылаясь на органическую несовместимость различных выразительных средств:

> Слово – музыка – живопись – танец, это "единое и многое", и у всякого свой ритм, своя мера. Слово вдохновит музыканта, но читать под музыку не выйдет. Тоже с живописью: картина вызовет слово, но живописать слово – пустое дело. Графика... но потому что мысли и выражающие их слова линейны, одной породы. Никакого слияния искусств. Разве ритмическое соприкосновение. Потому что материал и средства выражения у каждого свое и разное. Как редко ладится слово – музыка – живипись – танец, а чаще кто в лес, кто по дрова. "Единое" осуществлено в многообразии "природы" и что гаснет с последним взглядом на земной мир. Но искусственно объединить "многое" возможно ли человеку и как?[71]

Но, отворачиваясь от надуманного синтеза того, что на самом деле синтезу не поддается, Ремизов все же стремится исполнить завет Блока об улучшении национальной культуры посредсвом "деспециализации" искусств. Неслучайно для достижения своей цели Ремизов избрал природно синтетическую форму искусства – графику, в которой "мысли и выражающие их слова линейны", и где слово и изображение входят в "ритмическое соприкосновение". Так что их слияние и расхождение устанавливают некий естественный резонанс, описанный в настоящей работе как способность художника услышать шум времени. Перелистывая "Марун", едва ли можно предположить, что его автор художник-самоучка. Хотя альбом поражает гармонией цвета и изысканностью форм, его художественное мастерство только один из элементов, заставляющих видеть в альбоме гораздо больше, чем маргиналию (даже художесвенно талантливую маргиналию) известного писателя. Прежде всего, "Марун" показывает как слово, рисунок и звук могут ритмично сосуществовать в одном произведении, и не просто сосуществовать, а содействовать в построении истинно синтетического произведения искусства.

[71] Ремизов А. Пляшущий демон., с. 9.

# “СИРИН” – ДНЕВНИКОВАЯ ТЕТРАДЬ А. РЕМИЗОВА

*Предисловие, публикация и примечания А. В. Лаврова*

Среди материалов архива А. М. Ремизова сохранилась тетрадь в черной коленкоровой обложке, на которой вырезаны надпись “1912. Сирин” и рисунок – птица на ветке. Записи, занесенные в нее, объединены одним сюжетом – основанием петербургского издательства “Сирин”. Как выясняется из этих записей, Ремизов был одним из инициаторов начинания – наряду с Михаилом Ивановичем Терещенко и его сестрами, Елизаветой Ивановной и Пелагеей Ивановной Терещенко, финансировавшими новое издательское предприятие.

Отец брата и сестер Терещенко, происходивший из казаков-торговцев, нажил большое состояние на сахарорафинадном деле. Будучи крупным сахарозаводчиком, землевладельцем и финансистом, М. И. Терещенко (1886-1956) активно занимался многообразной культурно-общественной и политической деятельностью.[1] По окончании экстерном в 1909 г. юридического факультета Московского университета недолгое время преподавал там на кафедре римского и гражданского права; в 1912 года возглавил масонскую ложу “Верховный Совет народов России”; был членом 4-й Государственной Думы; в 1915-1917 гг. – товарищем председателя Всероссийского Военно-промышленного комитета; наконец, в 1917 г. вошел во Временное правительство: со 2 марта – министр финансов, с 5 мая – министр иностранных дел, с 5 сентября – заместитель министра-председателя.

[1] См. сведения о М. И. Терещенко в изданиях: Политические деятели России. 1917. Биографический словарь. М. 1993, с. 313-314 (статья В. Е. Голостенова); Политические партии России. Конец XIX – первая треть XX века. Энциклопедия. М. 1996, с. 605-606 (статья С. Сергеевой); Барышников М. Н. Деловой мир России. Историко-биографический справочник. СПб. [1998], с. 352.

Контакты Терещенко с писателями модернистского круга завязались в пору, когда он был чиновником особых поручений при дирекции Императорских театров в Петербурге. А. Блок получил тогда, в марте 1912 г. предложение от Терещенко написать сценарий балета на средневековую тему (позже этот исходный замысел преобразился в пьесу "Роза и Крест"), Ремизов еще с 1911 г., также по инициативе Терещенко, работал над "русальным действом" – либретто балета по мотивам своих сказок. 16 сохранившихся писем Терещенко к Ремизову, относящихся в основном к 1911-1912 гг., свидетельствуют о том, что между писателем и будущим книгоиздателем установились прочные дружественные контакты, причем Блок был полноправным третьим участником этих встреч.[2] Спонтанно сложившееся трио стало основой для будущего издательства. Когда идею было решено воплотить в жизнь, для конкретной организационной и редакторской работы был привлечен давний знакомый Ремизова и почитатель его творчества Иванов-Разумник (литературное имя Разумника Васильевича Иванова; 1878-1946),[3] критик и публицист, историк русской литературы и общественной мысли, давший всему делу живую практическую основу. В биографии Ремизова наступил, по его определению, "период Терещенок".[4]

Задумав объединить вокруг "Сирина" самых крупных и признанных писателей-символистов, семья Терещенко выкупила у издательства "Шиповник" права на собрания сочинений Ремизова и Федора Сологуба (под маркой "Сирина" вышел в свет в 1912 г. 8-й, заключительный том Сочинений Ремизова – "Русальные действа", тома 1-7 были изданы в 1910-1912 гг. "Шиповником")[5] и предприняла издания многотомного собрания

[2] Так, 14 июля 1912 г. Терещенко писал Ремизову: "Мы виделись с Блоком и долго и много говорили о Вас. Поправляйтесь скорее, Вы не знаете, как Вы Вашим друзьям дороги. [...] У Блока дело наладилось хорошо, три действия совсем готовы. Есть еще кое-какие шероховатости и неясности, но в общем, мне кажется, очень хорошо. Боюсь только, поймет ли музыкант. Свидание с Блоком за эти дни было единственным светлым пятном" (ГПБ. Ф. 634. Ед. хр. 215).

[3] См.: Письма Р. В. Иванова-Разумника к А. М. Ремизову (1908-1944 гг.). Публикация Е. Обатниной, В. Г. Белоуса и Ж. Шерона. Вступительная заметка и комментарии Е. Обатниной и В. Г. Белоуса // Иванов-Разумник. Личность. Творчество. Роль в культуре: Публикации и исследования. Вып. II. СПб. [1998], с. 19-122.

[4] Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж [1959], с. 166.

[5] Ср., однако, сообщение в письме Ремизова к П. С. Воробьевой от 12/25 ноября 1912 г.: "Том 8-ой – это последний в "Шиповнике". Я перешел в другое книгоиздательство, в новое – в "Сирин". Это кн[игоиздательств]о только-только что начинает свою деятельность. Кроме меня, издавать будут Брюсова, Блока" (ИРЛИ.

сочинений В. Брюсова и собрания стихотворений А. Блока. "Сирином" были выпущены в свет три книги Ремизова – "Подорожие" (1913), "Докука и балагурье" (1914), "Весеннее порошье" (1915); кроме того, его произведения были опубликованы в сборниках "Сирин": в первом (1913) – "Цепь златая", и в третьем (1914) – "Кузовок (Вещь Темная)".

Издательская деятельность "Сирина", начатая уверенно и с размахом, продолжалась лишь около двух лет. После начала мировой войны Терещенко решил ликвидировать издательство и перераспределить свои капиталы сообразно изменившимся обстоятельствам (в частности, он вложил большие суммы в создание госпиталей Красного Креста, в июле 1915 г. возглавил Киевский Военно-промышленный комитет). Большие издательские проекты "Сирина" остались незавершенными: из Собрания сочинений Ф. Сологуба в 20 томах не были напечатаны 5 томов, из Полного собрания сочинений и переводов В. Брюсова в 25 томах вышло в свет всего 8 томов, Собрание стихотворений А. Блока вообще не состоялось (1-я книга была доведена до стадии корректуры). 5 февраля 1915 г. Г. И. Чулков сообщал из Петербурга жене: «"Сирин" заплатил неустойку Сологубу и Ремизову: издательство это не существует более: Терещенко не захотел тратить деньги на эту затею».[6]

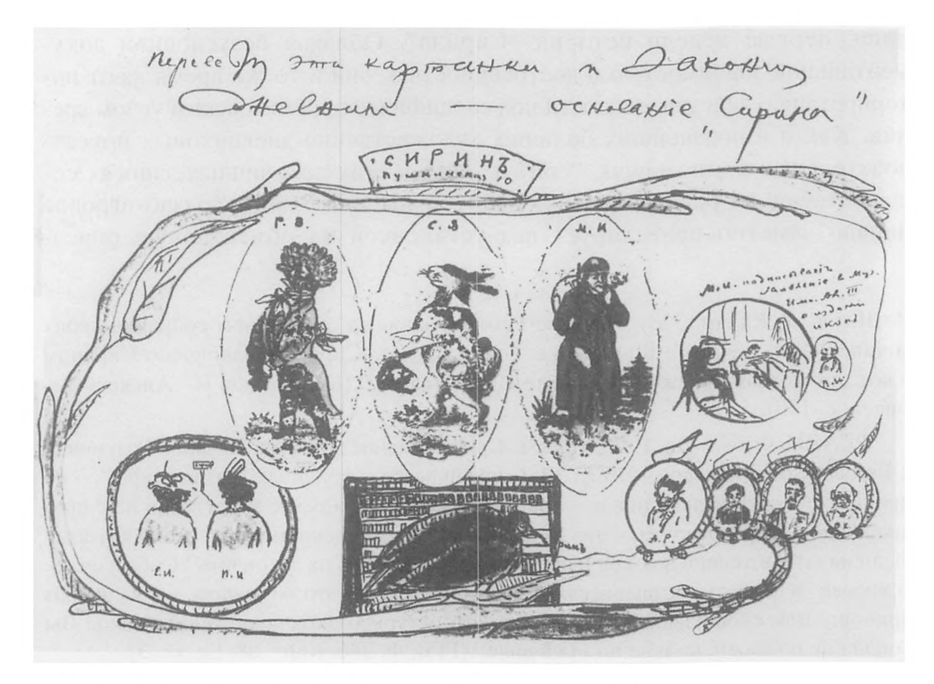
Дневниковые записи Ремизова, кроме заключительной, охватывают лишь первые недели истории "Сирина". Обладая безусловной документальной значимостью и достоверностью, они в то же время дают интерпретацию действительности под специфически ремизовским углом зрения. Как и в позднейших больших художественно-дневниковых повествовательных композициях, "сон" и "явь" в этих лаконичных записях сосуществуют на равных правах, а в отображении "яви" образно-игровое начало заметно превалирует над установкой на объективную описа-

Р. III. Оп. 2. Ед. хр. 323). Позднее Ремизов написал о 8-томном собрании своих сочинений: "...начато в Шиповнике. Перепродано "Сирину". Закончено Сирином – вот эта желтая обложка да указатель на 8-м тому" (Кодрянская Н. Алексей Ремизов, с. 170).

[6] РГАЛИ. Ф. 548. Оп. 1. Ед. хр. 481. Ср. сообщение в письме Иванова-Разумника к Брюсову от 20 января 1915 г.: "Вы спрашиваете о причинах "катастрофы", – но причин нет, есть только повод – война. [...] И теперь я резко несогласен не с прекращением изд[ательст]ва, – это их дело, – а с прекращением тех изданий, которые были начаты и теперь не окончены; я старался убедить их закончить "Собр. соч. В. Брюсова" и доиздать оставшиеся 5-6 тт. Сологуба. Но это не удалось – и я еще раз приношу Вам свои извинения за это не-литературное окончание дела, в какое Вы попали не по своей, но и не по моей вине" (РГБ. Ф. 386. Карт. 88. Ед. хр. 3).

тельность и точную фиксацию событий – при всем стремлении писца выдержать строго регистрационный стиль всего текста. Собственно дневниковые сообщения в тетради – лишь часть целого, выстроенного по коллажному принципу: текст включает в себя документальные вставки (печатное объявление, письма, телеграммы), каллиграфически выполненные выписки из книг, рисунки с переводными картинками, фотографии (в частности, вклеена фотография с надписью Ремизова: "церковь Воскресения Христова, что на Нижней Дебре, Кострома (устроена тщанием московского купца Кирилла Григорьева Исакова в 1652 г.)" – и с дополнительной пояснительной припиской: "Птица Сирин изображена на наружной стене"). Тем самым "сиринская" тетрадь выходит за рамки традиционного дневникового жанра, превращаясь в аналог рукописной книги многосоставного содержания – образец в миниатюре того типа синтетического творчества, к которому Ремизов неизменно тяготел на протяжении всей своей писательской деятельности.

Тетрадь "Сирин" хранится в фонде А. М. Ремизова в Институте русской литературы (Пушкинский Дом) РАН (Ф. 256. Оп. 2. Ед. хр. 3).




"Сирин". Л. 32. Окончание записи от 16 ноября 1912 г.

## “СИРИН”

## СИРИН ПТИЦА[1]

Рай же, егоже насади Бог на востоце, яко быти третей части, до небесе высота его и всяческыми добротами оукраси его и паче сего света божественою благодатию сиая красным садовием и плоды сладкими и благоюханием исполняем, иже не может человек изрещи; глаголют же, яко и птица добропесниви тамо. Обретаеться оубо на сей земли на время *птица, глаголемаа сирин, его же нарицають райскоую птицоу; толико же бе песни его сладость: егда оуслышит того человек поюща, забываеп вся соущаа зде и в след его шествуеть дондеже изнемог пад оумираеп.* И от сего единого оуказаниа разоумети неизреченнаа благаа божественнаго раа...

“О раи” гл. 2, л. 9 об.
Русский хронограф. Ч. I. Хронограф редакции 1512 года.
Полн. собрн. рус. летописей. XXII т. Изд. Имп.
Археографич. комис. СПб. 1911 г. стр. 25.
(Надеждинская 27, до 3-х ч. дня)

Райская птица Сирин.[2]
“Птица райская Сирин, глас ея в пении зело силен;
на востоце в раю пребывает, непрестанно пение красно воспевает;
праведным будущую радость возвещает,
– которую Бог святым своим обещает.

[1] Эта строка и библиографическая справка после цитаты написаны красными чернилами, тем же цветом – подчеркивания в цитате (выделенные курсивом).

[2] Эта строка, первые слова второй цитаты (“Птицы Сирины”), библиографические справки (с пояснениями Ремизова) написаны красными чернилами.

Временем вылетает и на землю к нам, сладкопесниво поет,
якоже и там всяк человек во плоти живя, не может слышати песни ея;
аще и услышит – то себе забывает и, слушая пение, так умирает"

Д. С. Ровинский, Русские народные картинки.
I и II т. СПб. 1900, 4⁰ – 3 р.
(продается у М. П. Мельникова,
Литейный 57 т. 82–77)
(а издание большое 1881 г. в 9-и том. 1780 картинок
in 8⁰ стоит ордалионы несметных денег).

Птицы Сирины были написаны на столах в хоромах царя Алексея Михайловича

И. Е. Забелин, Домашний быт русских царей XVI-XVII.
1862 г.
И. Е. Забелин, Домашний быт русских цариц XVI-XVII.
1869 г. 2-ое изд. 1872.

10 окт. 1912.

Основание издательству "Сирин" положено было 10-ого октября в среду 1912 г. в день св. Иакова Постника.

К вечеру того дня было мне извещение по телефону от Михаила Ивановича, а вечером приехали сестры его Пелагея Ивановна да Елизавета Ивановна[3] и сказали:

– Мы решились. Согласны.

Эти слова мне очень памятны, понял тогда я и сообразил, что дело начинается, и только направить надо по хорошему.

Потом сидели за самоваром и вели разговор о деле, но совсем к делу не относящийся, или так, будто дело давным-давно налажено и уж так идет, только пей самовар да разговаривай.

11 окт.

Знакомство Михаила Ивановича, Пелагеи Ивановны, Елизаветы Ивановны с Ивановым-Разумником. Разумник Васильевич рассказывает,

[3] М. И., П. И., Е. И. Терещенко. В письме к А. А. Блоку от 10 октября 1912 г. М. И. Терещенко извещал, что Ремизов нездоров и приглашает их вечером к себе (РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 425).

куда и как надо идти и что первым делом предпринять надо, чтобы издательство основать. Пьем чай, курим да слушаем. Потом вычеркивать в каталоге стали всяких писателей. А издательство думали "Златоструем" назвать.[4]

Прошлую ночь я плохо спал, а эту, пожалуй, и совсем не засну. Думаю все о деле, но такое совсем не-дельное.

12 окт.

Разумник Васильевич действует. Дело пойдет на лад, верую. Накурили так, что сил никаких нет – это все Михаил Иванович, я меньше. Отворил я дверь в прихожую, а Елизавета Ивановна зазябла, и нарядили ее в бабушкину шаль с букетами, посадили в красный угол, – сидела она, да оттуда посматривала.

Поздно вечером ломился к ним некто Маныч, требовал (и придет же в голову человеку такая мысль пагубная), чтобы я в Вену к 11 $^{1}/_{2}$ ночи непременно ехал ужинать с каким-то издателем и с Сологубом.[5] Это – знамение.

13 окт.

Михаил Иванович в моей комнате уговор держал с Разумником Васильевичем. Теперь весь план уж намечен, дело за названием и действием.

[4] В тетрадь вклеен (л. 6; дата сверху рукой Ремизова: "11 ок. 1912 г.") печатный лист с объявлением-каталогом издательства "Шиповник", содержащим информацию о вышедших книгах; в нем зачеркнуты рубрики: Сочинения Б. Зайцева, О. Дымова, Г. Чулкова, Л. Шестова, Литературные альманахи издательства "Шиповник", разделы "Юмор и сатира", "Библиотека современной философии" и др.; у объявлений о сочинениях С. Сергеева-Ценского и гр. А. Н. Толстого карандашом поставлен вопросительный знак. Обсуждался вопрос о выкупе у "Шиповника" предпринятых им изданий – с целью осуществления их в задуманном издательстве.

[5] "Вена" – петербургский ресторан на ул. Гоголя, 13 (Малая Морская, на углу Гороховой ул.), популярный в литературно-артистической среде. См.: Десятилетие ресторана "Вена". Литературно-художественный сборник. СПб. 1913. Петр Дмитриевич Маныч – литератор; входил в ближайшее окружение А. И. Куприна: "В течение нескольких лет Маныч неотступно играл роль адъютанта Куприна. Он исполнял всевозможные (не только деловые) поручения, сопровождал его во все рестораны и театры" (Куприна-Иорданская М. К. Годы молодости. М. 1965, с. 151).




“Сирин”. Дневниковая тетрадь А. М. Ремизова. Л. 4

Разговаривал по телефону с Елизаветой Михайловной[6] о названии. Бог с ним с моим тем, не надо, надо, чтобы весело начиналось дело без задоринки.

Ничего делать не могу, так заняла мысль о издательстве. А сейчас поздний вечер, лунный холодный, у меня болит голова и читать нельзя, не читается. Позвонил Блоку, вместо ответа урчание – уу. Вернулся к себе в комнату, сел на диван, сижу так. – Лягушка-квакушка! – почему-то на лягушку смотрю, на столе стоит она зеленая, брюшко белое.

14 окт.

Разумник Васильевич вчера был у Сологуба.

Сегодня нет у нас никаких совещаний, сегодня воскресенье.

Был Ляцкий, редакт. Современника Дутик по прозванию, – ему Горький каждый день письма пишет.[7] Грешным делом стал я его искушать "Бродячей собакой" и... искусил.[8]

15 окт.

Утром на неистовый звонок подбежал я к телефону и услышал:

– Пришли сто чаек!

Я же сказал:

– Я чайками не торгую.

[6] Е. М. Терещенко, мать М. И. и сестер Терещенко.

[7] Евгений Александрович Ляцкий (1868-1942) – литературный критик, историк русской литературы, этнограф, фольклорист, прозаик (Дутик – прозвище Ляцкого, фигурирующее в переписке современников); редактируя в феврале 1912 – июле 1913 г. журнал "Современник", привлек М. Горького к руководству литературным отделом (см.: Переписка [М. Горького] с Е. А. Ляцким. Вступ. статья С. В. Заики, публикация и комментарии И. В. Дистлер // Литературное наследство. Т. 95. Горький и русская журналистика начала XX века. Неизданная переписка. М. 1988, с. 486-573; Муратова К. Д. М. Горький на Капри. 1911-1913. Л. 1971, с. 15-60; Муратова К. Д. "Современник" // Русская литература и журналистика начала XX века. 1905-1917. Большевистские и общедемократические издания. М. 1984, с. 162-201).

[8] Литературно-художественное кабаре в Петербурге (Михайловская пл., 5), открывшееся 31 декабря 1911 г. В воскресенье 14 октября 1912 г. в "Бродячей собаке" был вечер памяти И. А. Саца (см.: Парнис А. Е., Тименчик Р. Д. Программы "Бродячей собаки" // Памятники культуры. Новые открытия. Ежегодник 1983. Л. 1985, с. 192-193).

На это получил ответ:

– Полно дурака валять.

Все в сборе, нет только Елизаветы Ивановны. Придумано название издательству.

– А есть такие птицы какие-то, – сказала Пелагея Ивановна.

За птиц ухватились,“Сирин” и вышел. Квартиру нашли: Пушкинская, 10. Завтра разговор у Шиповника,[9] завтра очень решительный день.

Я сделал одну ошибку непоправимую (перепутал) и волнуюсь вдвойне и за Издательство и за свою оплошность. Да еще и доктора жду.

Доктор выпустил меня на волю! Сидел я у Фокина,[10] а вернулся, слушал поэта Тинякова.[11] Чтой-то в моей комнате холодно так, прежде не так было. Слушал стихи, а сам думал: “как холодно!”

16 ок.

Вчера Серафима Павловна[12] сон видела: на гору взбирается будто на высокую. Сон не особенно-то приятный. Сегодня я Копельмана и сестру его Антик видел,[13] немирно разговаривали. Что-то будет, что выйдет из переговоров сегодняшних?

[9] Подразумевается один из основателей и руководитель издательства “Шиповник” Зиновий Исаевич Гржебин (1869-1929). Темой разговора с Гржебиным были условия передачи издательских прав на собрания сочинений Ремизова и Ф. Сологуба от “Шиповника” к “Сирину”.

[10] Михаил Михайлович Фокин (1880-1942) – артист балета, балетмейстер; с 1898 г. в Мариинском театре. О работе Ремизова над либретто для постановок в Мариинском театре см.: Lampl Horst. Aleksej Remizov’s Beitrag zum russischen Theater // Wiener Slavistischer Jahrbuch 1972. Bd. 17, s. 170-175; Письма Р. В. Иванова-Разумника к А. М. Ремизову (1908-1944 гг.). Публикация Е. Обатниной, В. Г. Белоуса и Ж. Шерона. Вступ. заметка и комментарии Е. Обатниной и В. Г. Белоуса // Иванов-Разумник. Личность. Творчество. Роль в культуре. Публикации и исследования. Вып. II. СПб. [1998], с. 62-63.

[11] Александр Иванович Тиняков (псевдонимы – Одинокий, Герасим Чудаков; 1886-1934) – поэт, журналист, критик.

[12] С. П. Ремизова-Довгелло (1876-1943), жена А. М. Ремизова.

[13] Соломон Юльевич Копельман (1881-1944) – совладелец (вместе с З. И. Гржебиным) издательства “Шиповник”. Под “сестрой” Копельмана, возможно, подразумевается московское издательство “Польза”, руководимое Владимиром Морицевичем Антиком (1882-1972). См.: Московский книгоиздатель В. М. Антик. Каталог изданий 1906-1918. М. 1993.

Ездили квартиру смотреть: квартира хороша. А переговоры – плохи. Вечером приходил Гржебин и одно твердил и доказывал, что не отдадут они ни меня, ни Сологуба.

Пошло письмо к Брюсову.[14]

17 ок.

Видел во сне Марью Сергеевну Боткину (Сергея Сергеев. покойного сестру).[15] А Серафима Павловна опять на гору ползла, с Каринским и Середониным[16] сначала, а потом одна. На другой горе повыше Бурлюки[17]

[14] Эпистолярные переговоры от имени "Сирина" с В. Я. Брюсовым (об издании его "Полного собрания сочинений и переводов") вел Иванов-Разумник (РГБ. Ф. 386. Карт. 88. Ед. хр. 1).

[15] Дочь Сергея Петровича Боткина (1832-1889), терапевта, основателя крупнейшей школы русских клиницистов. Ее брат – Сергей Сергеевич Боткин (1859-1910), врач, профессор Военно-медицинской академии; любитель искусства и коллекционер, действительный член Академии художеств с 1905 г. См. статью А. Н. Бенуа "Памяти С. С. Боткина" (1924) в кн.: Александр Бенуа размышляет... М. [1968], с. 168-175.

[16] Профессора императорского Археологического института, в котором С. П. Ремизова-Довгелло в 1910-1912 гг. прошла полный курс обучения. Н. М. Каринский преподавал там славянскую палеографию, С. М. Середонин – историческую географию. См.: Грачева А. М. Алексей Ремизов и древнерусская культура. СПб. 2000, с. 76-77. Николай Михайлович Каринский (1873-1935) – специалист по истории русского языка, диалектологии, славяно-русской палеографии. Сергей Михайлович Середонин (1860-1914) – историк, географ.

[17] Подразумеваются поэт, художник, литературный и художественный критик Давид Давидович Бурлюк (1882-1967) и члены его семейства (в их квартире в Херсоне Ремизовы жили с ноября 1903 по февраль 1904 г.): скорее всего, сестра – Людмила Давидовна Бурлюк-Кузнецова (1886-1973), живописец, братья Владимир Давидович Бурлюк (1886-1917), живописец, и Николай Давидович Бурлюк (1890-1920?), поэт и художник, а также мать – Людмила Иосифовна Бурлюк (рожд. Михневич; 1861-1923), художник-любитель. Ремизов сообщает: "Серафима Павловна всегда считалась "ученицей" Д. Д. Бурлюка. С Бурлюками знакомство у нас старинное: мы жили с ними под одним кровом, и с Людмилой Д. Бурлюк-Кузнецовой у С. П. многолетняя дружба" (Ремизов А. Кукха. Розановы письма. [Берлин] 1923, с. 77). Давая канву своей биографии во "Фрагментах из воспоминаний футуриста" (1930), Д. Бурлюк отмечает: "В 1903 году встречался, или вернее, жил в одном доме с Алексеем Михайловичем Ремизовым, он снимал в Херсоне, в доме моей матушки, комнаты" (Бурлюк Д. Фрагменты из воспоминаний футуриста. Письма. Стихотворения. СПб. 199, с. 107). "Сюжет" сна, возмож-

голые лежат. А в комнатке на вершине горы, когда доползла до вершины, сидят такие вроде Свечина "барины", а из окна видно: Сириец доктор стоит черный сам в черном.[18]

Ездили с Михаилом Ивановичем по Блоку, катались с ним на островах. Блок согласен.[19]

Потом был у Фокина, сказку сделал, и Ночь на Лысой горе сделал и волшебное озеро. Остается Кикимора.[20]

18 окт.

Во сне видел Леонида Андреева.[21] С утра беды и напасти. Господи, сохрани и помилуй! Разумник Васильевич звонил: "Шиповники" принципиально согласны.[22]

но, навеян суждениями Ремизова по адресу зачинателей футуризма – "песьеголовцев", по его выражению; в тех же воспоминаниях Д. Бурлюк свидетельствует, что Ремизов советовал Владимиру Бурлюку "ходить голым, опоясавшись лишь тигровой шкурой, и в руках дубину носить..." (Там же, с. 25).

[18] О ком идет речь, неясно.

[19] Ср. дневниковую запись Блока, датированную тем же днем: "В 4 часа приехали Терещенко и Ремизов, поехали кататься. Острова и Стрелка уже в мягком снегу, несказа́нное есть. Секрет пока ото всех: издательство, которое устраивают сестры Терещенко. Нанята уже квартира на Пушкинской, деньги будут платить как лучшие издательства, издавать книги дешево, на английской бумаге. Русские, по возможности. Хотели купить "Шиповник", разоряющийся (главный пайщик застрелился), но слишком он пропитан своим, дымовско-аверченко-юмористическим" (Блок А. Собрание сочинений. В 8 т. М.-Л. 1963. Т. 7, с. 166).

[20] Имеются в виду сцены для балета-русалии "Алалей и Лейла" на музыку А. К. Лядова; текст опубликован в книге Ремизова "Русалия. Театр" (Берлин 1922). О подготовке неосуществленной театральной постановки "Алалея и Лейлы" Ремизов рассказал в книге "Пляшущий демон. Танец и слово" (Париж 1949): "Встреча с М. М. Фокиным, для которого я сделал несколько сценариев на музыку, разговоры с ним открыли передо мной балетную мудрость. И потом под глазом Терещенки, Михаил Иванович занимал в те времена какую-то должность при Императорских Театрах, на свой страх и риск написал я русалию (древнее название балетного действа) "Алалей и Лейла" для Мариинского театра" (Ремизов А. Огонь вещей. М. 1989., с. 267). Первоначальный вариант сценария балета "Алалей и Лейла" Ремизов изложил в письме к И. А. Рязановскому от 22 февраля 1911 г. (Серебряный век русской литературы: Проблемы, документы. М. 1996, с. 94-96).

[21] На л. 13 об. наклеена газетная вырезка-фотография "Леонид Андреев в кругу своей семьи в Финляндии".

[22] Имеется в виду согласие руководителей издательства "Шиповник" на передачу "Сирину" прав на выпуск в свет собраний сочинений Ремизова и Ф. Сологуба.

Сидел Пришвин, читал Бабью лужу.[23] Кончил "Лужу", Разумник Васильевич пришел – о "Шиповнике" пошел рассказ. От Брюсова телегр[амма] получилась.[24] Вечером был у Михаила Ивановича – вечер с Бакстом.

Бакст все тот же, только без паричка. Нашел видение Варфоломея.[25] А лег очень поздно.

19 X

Видел во сне Мейерхольда. С утра пошли всякие переговоры по телефону. Если так будет еще продолжаться, то, ей Богу, в охранку экзамен сдам, такая обнаружилась ловкость "агентурная". В $^{1}/_{2}$ 5-и все были в полном составе. Завтра последний разговор с "Шиповником".

Автомобильный ужас на Мытнинской, и очень поздний сон.

20 X

Не знаю, что во сне видел. С утра начались напасти. С черного хода – требования уплатить долг, совсем несуществующий. С парадного – "протяните руку помощи".

Сколько дней я ничего не делаю, ничего не читаю и не пишу!

[23] Рассказ М. М. Пришвина "Бабья Лужа" впервые напечатан 25 декабря 1912 г. в рождественском номере газеты "Речь", вошел в кн.: Пришвин М. "Славны бубны" и другие рассказы. Т. 3. СПб. 1914. См.: Пришвин М. М. Собр. соч. В 8 т. М. 1982. Т. 1, с. 622-630. О личных и литературных взаимоотношениях Ремизова и Пришвина см.: Письма М. М. Пришвина к А. М. Ремизову. Вступ. статья, подготовка текста и примечания Е. Р. Обатниной. "Русская литература" 1995. № 3, с. 157-209; Хмельницкая Т. Творчество Михаила Пришвина. М. 1959, с. 80-86; Дворцова Н. П. М. Пришвин и А. Ремизов (К истории творческого диалога) // Вестник Московского гос. ун-та. Серия 9. Филология. 1994. № 2, с. 27-33; Дворцова Н. П. М. Пришвин и "школа А. Ремизова" // Серебряный век русской литературы, с. 158-168.

[24] Телеграмма (18 октября 1912 г.) вклеена в тетрадь: "Воскресенье весь день дома Валерий Брюсов" (Л. 14). На воскресенье 21 октября планировалась поездка Иванова-Разумника в Москву для переговоров с Брюсовым об условиях издания в "Сирине" его собрания сочинений.

[25] Содержание этого сообщения неясно. Возможно, оно имело какое-то отношение к картине М. В. Нестерова "Видение отроку Варфоломею" (1889-1890, Гос. Третьяковская галерея) из его цикла, посвященного Сергию Радонежскому (до принятия схимы – Варфоломею).

С Блоком разговаривал по телефону: он 2 дня не пишет, так взбудоражен "Сириным". Он думает, что новое издательст[во] будет иметь огромное значение для рус. литературы и жизни литературной.[26]

Пришел Пришвин и Бурлючка.[27] Один другому страшно понравились. Бурлючке сон снился: появлялся и пропадал перед ней бок мохнатый из шкур лисьих.*

Приходил Гржебин поздравлять с окончанием дела. Ездил провожать Р. Вас. на Никол. вокз.: Поехал в Москву к Брюсов[у].

Лег опять очень поздно.

В трамвае встретил мальчика: глаза, как звезды.**

21 X

Во сне видел Андрея Белого. Метель метет. Сегодня нет собрания (воскресенье). Вечером ездили к Елизавете Михайловне. Разумник Васильевич, поди, уже все дела в Москве обделал.

СПб., 20-го октября 1912 г.

Многоуважаемый Разумник Васильевич,

Очень Вам благодарен за Ваше внимание и предложение занятий, но, к сожалению, я совершенно неожиданно получил предложение занять место бухгалтера на заводе и в тот день, когда Ив. Ник. Литенин[28] сообщил мне, когда можно явиться к Вам для переговоров, я уже находился на новой службе. Еще раз благодарю Вас и остаюсь с совершенным почтением

С. Осипов.[29]

[26] Ср. дневниковую запись Блока, сделанную в тот же день: "Утром – телефон [...] с А. М. Ремизовым. [...] Потом – гулял. Воротясь, нашел письмо М. И. Терещенко, который пишет, что сегодня порвали с "Шиповником" и перешли к ним Ремизов и Сологуб" (Блок А. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 7, с. 167). Упомянутое письмо М. И. Терещенко от 20 октября 1912 г. сохранилось в архиве Блока (РГАЛИ. Ф. 55. Оп. 1. Ед. хр. 425).

[27] Видимо, Л. Д. Бурлюк-Кузнецова.

* Эта фраза отчеркнута на полях красной чертой

** Фраза записана на чистом листе слева

[28] Иван Николаевич Литенин – заведующий типографией М. М. Стасюлевича.

[29] Сергей Яковлевич Осипов, однако, принял предложение учредителей издательства и стал заведующим редакцией "Сирина".

22 X. Казанск<ая>

Во сне видел Ивана Александровича, археолога костромского.[30] Вернулся Р. В. из Москвы: Брюсов "согласен". Собрались все для обсуждения, всё, кажется, хорошо, одно плохо – с Сологубом: вздыбился старик, – давай ему полцарства! Вечером слушал "Хованщину".[31]

23 X

Днем была Акумовна.[32] За Акумовной прилезла m-e ***. Надо было как-нибудь избавиться от нее и ушел из дому, потом С. П. с нею принуждена была уйти. И дура и сплетница и проныра – все мелочно-гадкое собралось, да еще и грязная. Приехал М. И., а за ним П. И. и Е. И., подошел Р. В. Речь о Сологубе. Решили так: заломается, – Бог с ним.[33] Вечером был у Яцимирского.[34] Начинился всякими "подленниками" [?]. А от Яцимирск[ого] домой и опять на волю – к М. И. У него Бакст и Блок. Надо было решить об обложке.[35]

Лег очень поздно.

[30] Иван Александрович Рязановский (1869-1927) – архивист, археолог, собиратель документов по истории России; хранитель Романовского музея в Костроме. 22 октября 1912 г. Ремизов сообщил в письме к Рязановскому: "За это время целые события произошли: я и Сологуб вышли из Шиповника" (ГПБ. Ф. 634. Ед. хр. 32). Сохранилось 120 писем Ремизова к Рязановскому за 1909-1919 гг. (Там же. Ед. хр. 31-33), из них опубликованы 8 (Письма А. М. Ремизова к И. А. Рязановскому. Публикация, вступ. заметка и комментарии А. П. Юловой // Серебряный век русской литературы, с. 88-89).

[31] "Хованщина" – опера М. П. Мусоргского (впервые исполнена в 1886 г.), была поставлена в Мариинском театре в 1911 г.

[32] Прислуга Ремизовых; прототип одноименной героини повести Ремизова "Крестовые сестры" (1910).

[33] Подразумеваются договорные условия издания в "Сирине" собрания сочинений Сологуба.

[34] Александр Иванович Яцимирский (1873-1925) – филолог-славист, археограф, переводчик; в 1906-13 гг. приват-доцент Петербургского университета. Автор многочисленных библиографических и текстологических работ по славянской апокрифической письменности, по русской и южнославянским литературам XV-XVII вв. См.: Кидель А. С. Александр Иванович Яцимирский. Кишинев 1967.

[35] Ср. дневниковую запись Блока, датированную тем же днем: "Я пришел на концерт Илоны Дуриго, билет мне дал М. И. Терещенко, мы сидели с ним. Потом поехали к нему, приехали Бакст и А. М. Ремизов, сидели до второго часа, говорили об издательстве" (Блок А. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 7, с. 168).

24 X

С. П. видела во сне Зинаиду Николаевну Гиппиус и [ ]* Т–ую. Захворал М. И. А у Р. В. телефон испортился. Все-таки дозвонился: завтра Сологуб назначил.

С утра читаю о Ваньке-Каине.[36] С. П. на "Хованщине".

23 окт. 1912. СПб.

Многоуважаемый Федор Кузьмич,

ввиду того, что Вы желали выяснить, в каком направлении мог бы быть изменен Ваш договор с изд. "Шиповник" в случае перехода собрания Ваших сочинений изд-ву "Сирин", – я уполномочен этим последним издательством сообщить Вам три основных пункта этого предполагаемого договора:

1. Гонорар Ваш устанавливается в размере 25% с номинальной стоимости каждой новой издающейся и старой переиздающейся книги собрания Ваших сочинений.

2. Срок договора, вместо имеющегося ныне в Вашем договоре пункта: «до продажи 30.000 экз. "Мелкого Беса"», – определяется 5-ью годами, т. е. по октябрь 1917 года.

3. Долг Ваш изд-ву "Шиповник" уменьшается до размера около 5 200 рублей (приблизительно; точную цифру сообщу), которые Вы и погашаете изд-ву "Си- рин" следующим образом: из 25% авторского гонорара Вы получаете 70%, а 30% идут на погашение этого долга, который таким образом может быть погашен в 2 $^{1}/_{2}$ года, при ежегодном издании 4-х книг.

Если эти условия для Вас приемлемы – изд. "Сирин" немедленно подписывает такой договор с Вами и приобретает от "Шиповника" Ваше собрание сочинений; если условия покажутся Вам неприемлемыми – то отпадает и самое приобретение издания "Шиповника".

* Запись выскоблена

[36] Знаменитый московский вор, затем сыщик Иван Осипов, по прозвищу Каин (1718-после 1755) – персонаж многочисленных произведений, распространенных в народной среде, из которых наиболее известное – "Обстоятельное и верное описание добрых и злых дел российского мошенника, вора, разбойника и бывшего московского сыщика Ваньки Каина" (1779) Матвея Комарова; также: "Ванька-Каин: Историческая повесть" П. С. Васильева, "Ванька-Каин: Историческая пьеса" А. А. Дикгоф-Деренталя, "Ванька-Каин: Русская сказка (в стихах)" В. Ф. Потапова, "Ванька-Каин, знаменитый московский сыщик (фискал)" К. К. Голохвастова и др.

Сроки подписи договора между "Шиповник" – "Сириным" – четверг 25 октября. Но, повторяю, договор этот будет подписан только в случае Вашего согласия на него, которое Вы закрепите соответственным письмом в "Шиповнике"; в случае Вашего отказа – изд. "Сирин" ограничится приобретением собр. соч. А. Ремизова, письменное согласие которого уже имеется.

Таким образом переход в новое издательство или оставление в старом – зависит теперь всецело от Вас, многоуважаемый Федор Кузьмич. В ожидании Вашего ответа остаюсь с соверш. уваж. Р. Иванов

25 X

Приезжал М. И. с П. И., потом Е. И. Р. В. о Сологубе докладывал. Нет, с ним дело не выйдет.

Ездил с Гржебиным в Думу выбирать. Вечером приходил В. В. Кузнецов.[37]

26 X

Захворала С. П. Никакого собрания не было. Приходил Р. В. Приезжал доктор Певзнер.[38] К Философову на именины не ходили.[39]

27 X

Во сне видел и я и С. П. Сологуба. Утром был Р. В., потом заведующий Сирином Сергей Яковлевич Осипов, приехал и М. И. Сологубу отправлен отказ. А со мною кончено. За меня сегодня заплатили 1 040 рб. 23 к. "Шиповнику" и контракт мой перешел к "Сирину".

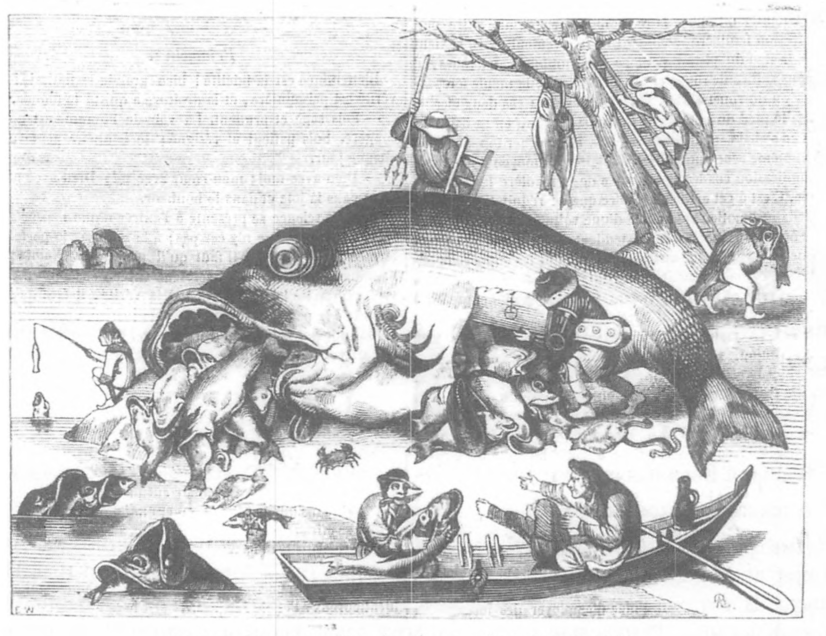
С. П. легче.

[37] Василий Васильевич Кузнецов (1881-?) – скульптор; автор бюста Ремизова.

[38] Александр Маркович Певзнер.

[39] Дмитрий Владимирович Философов (1872-1940) – публицист, литературный критик; ближайший друг и духовный спутник Д. С. Мережковского и З. Н. Гиппиус. В тот же день Блок записал в дневнике: "Поздравлять с имянинами Философова мы с Ремизовым не пошли, хотя давно решили и обговорили, какой нести пирог. Стало тяжело. Вечером – бессмысленное шатанье. [...] Философов, оказывается, звонил по телефону, пока я шлялся, и, кажется, обиделся" (Блок А. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 7, с. 169). Эта ситуация затрагивается в письмах Философова к Блоку от 27 и 28 октября 1912 г. (см.: Минц З. Г. Александр Блок и русские писатели. СПб. 2000, с. 610-611) и в письме Блока к Философову от 29 октября 1912 г. (Наше наследие 1990. № 6 (18), с. 52-54. Публикация С. С. Гречишкина и А. В. Лаврова).

Въ суб. сидѣли я и С. И. Сологуба. Утромъ былъ Р. В., потомъ завѣдующій Сириномъ Сергѣй Яковлевичъ Осиповъ, пріѣхалъ и М. И. Сологубу отправленъ отказъ. А со мною кончено. За меня сегодня заплатили 1.800 р. „Шиповнику" и контрактъ мой перешелъ къ „Сирину". С. П. легче.



(Les gros poissons mangent les petits poissons; — d'après Pierre Breughel.)

"Сирин". Л. 28. Дневниковая запись от 27 октября 1912 г. и репродукция с гравюры Питера Брейгеля

28 X

Сон

Видел во сне, проглотил я (нет, съел) гвоздик, а дом мой (устьсысольский)[40] разрушен – над головой, где я сплю, щель огромная. И я думаю, теперь уж лягу спать, птица выклюет мне глаза.*

День тяжелый был очень.

Приезжал Философ[ов], потом М. И. с П. И.

С Брюсовым разговор у Р. В. и М. И. в его №.[41]

29 X

Утром приезжал доктор Певзнер. Сначала С. П. было ничего, а после обеда опять неважно. Ездили с П. Ив. кататься на острова. Заходил Философов без нас.

30 X

Сологуб прислал письмо М. И. Пишет, что не требования представлял он, а пожелания. На Пушкинской состоялось свидание с Брюсовым.[42]

Утром. С. П. было плохо, после обеда еще хуже, потом ничего.

31 X

Видел во сне, плыву по воде, по синей.

16 XI в пятницу в день Рожде[н]и[я] Блока освятили редакцию.[43]

[40] В Усть-Сысольск Вологодской губернии Ремизов был выслан в административном порядке 31 мая 1900 г. сроком на три года; летом 1901 г. был переведен в Вологду.

* Этот абзац отчеркнут слева красной чертой

[41] Брюсов прибыл в Петербург 27 октября 1912 г.

[42] Согласно письмам Брюсова к жене от 1 и 2 ноября 1912 г., «окончательное совещание с "Сирином"», которое должно было определить условия издания его Полного собрания сочинений и переводов, состоялось 3 ноября (РГБ. Ф. 386. Карт. 142. Ед. хр. 14).

[43] См. поздравительный лист, адресованный Ремизовым Блоку в этот день (Литературное наследство. Т. 92. Александр Блок. Новые материалы и исследования. М. 1981. Кн. 2, с. 112, 113. Публикация и комментарии А. П. Юловой). 16 ноября 1912 г. Блок записал в дневнике: «Освящение к вечеру книгоиздательства "Сирин"» (Блок А. Собрание сочинений. В 8 т. Т. 7, с. 180).

Райская птица Сиринъ.

„Птица райская Сиринъ, гласъ ея въ пѣніи зѣло силенъ;
на востоцѣ въ раю пребываетъ, непрестанно пѣніе красно воспѣваетъ;
праведнымъ будущую радость возвѣщаетъ, — которую Богъ святымъ своимъ обѣщаетъ.
Временемъ вылетаетъ и на землю къ намъ, сладкопѣсниво поетъ,
якоже и тамъ всякъ человѣкъ во плоти живя, не можетъ слышать пѣсни ея;
аще и услышитъ — то себѣ забываетъ и, слушая пѣніе, такъ умираетъ".

Д. С. Ровинскій, Русскія народныя картинки. I и II т. СПб. 1900, 4° — 3 р.
(продается у М. П. Мельникова,
Литейный 57
т. 82-77.

(а изданіе большое 1881 г. въ 9 том. 1780 картинок in 8°
стоитъ [illegible] несмѣтныхъ денегъ.)

Птицы Сирины были написаны на столахъ въ хоромахъ царя Алексѣя Михайловича

И. Е. Забѣлинъ, Домашній бытъ русскихъ царей XVI–XVII
1862 г.

—, Домашній бытъ русскихъ царицъ XVI–XVII
1869 г.
2-ое изд. 1872

"Сирин". Дневниковая тетрадь А. М. Ремизова. Л. 3

# ТВОРЧЕСКИЕ МАТЕРИАЛЫ А. РЕМИЗОВА К КНИГЕ Н. КОДРЯНСКОЙ "АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ"

*Предисловие, публикация и примечания Аллы Грачевой*

Книга Н. Кодрянской "Алексей Ремизов" была опубликована в Париже в 1959 г. и долгие годы являлась одним из основных биографических и архивных источников сведений о жизни и литературных трудах писателя; ценилась как уникальный компендиум его высказываний по эстетике и психологии творчества. Хотя с 1970-х гг. началась интенсивная публикация архивных, и прежде всего эпистолярных материалов Ремизова, были изданы значительные мемуарные свидетельства (на первом месте здесь надо поставить книгу Н. В. Резниковой "Огненная память" (Berkeley, 1980), монография Кодрянской продолжала держать первенство как книга, раскрывающая тайну личности и творческой индивидуальности писателя, вызывающая сочувствие к его необычной и нелегкой судьбе, восхищение и желание заниматься в дальнейшем его художественным наследием. С ее страниц как бы звучал голос самого Ремизова, доверительно говорившего с читателем при помощи скромного посредника – Н. Кодрянской.

По содержанию книга "Алексей Ремизов" имеет следующий состав: глава 1 – очерки-воспоминания о встречах Кодрянской с Ремизовым, содержащие описание его внешности, квартиры, библиотеки, привычек и круга знакомств; глава 2 – биография писателя; глава 3 – воспроизведение рукописных и магнитофонных записей бесед Кодрянской с Ремизовым; глава 4 – воспроизведение его заметок, посвященных теме писательского мастерства; глава 5 – его надписи на книгах, подаренных жене, а после ее смерти переданных Кодрянской; глава 6 – отрывки из писем Ремизова к автору книги за период 1945-1957 гг.; глава 7 – отрывки из дневников писателя. С первого взгляда на оглавление читающему становилось очевидно, что эта книга представляет собой цен-

ное собрание всесторонних объективных сведений о Ремизове, и является редкостным подарком для специалистов, а также для всех, кто желал бы понять одного из наиболее оригинальных русских писателей XX века.

За последние годы в научный оборот введен значительный объем ранее недоступных исследователям материалов рассредоточенного по разным странам личного архива Ремизова, а также материалов его друзей и помощников, и в том числе Н. Кодрянской. Эти новые архивные источники позволяют не только углубленно исследовать ремизовские биографию и творчество, но также провести критику значительного количества текстов, содержащих мифологические сведения о писателе. Среди последних одно из лидирующих мест занимает книга Н. Кодрянской "Алексей Ремизов".

Наталья Владимировна Кодрянская, урожденная Гернгросс (1901-1983) до начала 1920-х гг. жила в Советской России, где снималась в кино. Затем она эмигрировала в Швейцарию, а до Второй мировой войны жила в Париже. В 1927 г. она вышла замуж за доктора Исаака Вениаминовича Кодрянского. После немецкой оккупации Франции они уехали в США, сначала жили в Нью-Йорке, затем в Беверли-Хиллс (Калифорния). Вскоре после окончания войны супруги вернулись во Францию и жили то там, в собственной усадьбе под Версалем, то в США. Кодрянская была богата, однако не довольствовалась ролью светской дамы, а желала признания своего литературного таланта. Ее знакомство с Ремизовым состоялось в 1940 г., было прервано войной, возобновлено в 1945 г. и далее не прекращалось до смерти писателя. При этом, поскольку Кодрянская бывала в Париже только наездами, основное общение шло при помощи переписки. Ныне опубликована только часть писем Ремизова и при том в отрывках, но и это составило объемистую книгу – Н. Кодрянская. Ремизов в своих письмах. Париж 1977. 416 с.

Чтобы понять истоки замысла книги "Алексей Ремизов", надо вспомнить о существенных параметрах творческой личности ее героя, а также восстановить атмосферу, окружавшую пожилого писателя в послевоенном Париже.

Начиная с юношеских лет, с давнего периода увлечения марксизмом, Ремизову была присуща тяга к учительству, к обращению преданных учеников в свою "веру". Вспомним его пропагандистские занятия: по политэкономии – с рабочими; по эстетике "нового искусства" – с актерами "Товарищества Новой Драмы" Вс. Мейерхольда; его труды по "натаскиванию" – обучению литературному мастерству начинающих писателей – М. Пришвина, А. Толстого, "серапионовых братьев" и др. Сохранившееся эпистолярное наследие Ремизова, в значительной степени, посвя-

щено двум темам: изданию его произведений и контактам с молодыми писателями. Исторические катаклизмы XX в. несколько раз прерывали традиции складывавшейся "школы" Ремизова. Вторая мировая война также внесла насильственные коррективы в сформировавшийся в 30-е гг. круг его "учеников". После нее "ближнее пространство" Ремизова-писателя некоторое время осталось разреженным. В этот момент в его окружении и появилась Наталья Кодрянская. Для человеческого и творческого сближения с Ремизовым у нее было несколько важных свойств. Она была ровесницей его дочери (старше ее всего на три года) и носила то же имя. Она писала сказки и, на первый взгляд, всецело подчинилась воле Ремизова как литературного учителя. Она жила в США и взяла на себя роль посредника в процессе продвижения ремизовских произведений на страницы американской эмигрантской периодики и в редакционные планы издательств – т. е. стала как бы его литературным агентом. Наконец, она долгие годы регулярно помогала писателю материально.

В отношении Ремизова к Кодрянской, которую он называл своей "литературной внучкой", сплелись воедино и нереализованная привязанность к утраченной дочери; и неутолимая жажда иметь литературных учеников; и наслаждение тонкой игрой – смесью насмешки и лести с богатой дамочкой-меценаткой; и чувство признательности за помощь.

При жизни писателя были изданы две книги Кодрянской "Сказки" (Париж 1950) и "Глобусный человечек" (Париж 1954). Как свидетельствуют письма Ремизова и подтверждают материалы, переданные Кодрянской в РГАЛИ, он принимал значительное участие в литературном редактировании, переписывании и иллюстрировании текстов обеих книг. Этот вопрос заслуживает специального изучения, но уже сейчас можно сказать, что ряд сказок Кодрянской – на самом деле плоды творчества Ремизова, как он обычно говорил, творчества "по материалу" – т. е. на основе чужого текста-источника. Как известно, в последней из двух книг образ сказочника-"глобусного человечка" был напрямую спроецирован на образ и даже на сам облик Ремизова, что было "закреплено" иллюстрациями привлеченного по его же совету художника Ф. Рожанковского. А сюжет этой книги – история фантастических странствий сказочника и девочки Дикси, чьим прототипом была сама Кодрянская, возник в результате постоянных контактов ученицы и учителя, воспринимавшего эту сказку как символическое изображение своего жизненного пути, на определенном этапе мистически соединившегося с жизненной дорогой Кодрянской.

Возникновение замысла книги "Алексей Ремизов" можно отнести к 1955 г. Этому предшествовали и способствовали несколько обстоя-

тельств. С начала 50-х гг. ремизовская слепота стала усиливаться. Писатель все острее чувствовал сужение физических возможностей заниматься литературным трудом, приближение финала творческого пути и необходимости подведения его итогов. Надо помнить, что Ремизову как творческой натуре была присуща обостренная рефлексия, сочетающаяся с четким, лишенным как приниженности, так и преувеличения осознанием значимости своего места на литературном Олимпе. Однако на протяжении всего писательского пути он отчасти объективно, а в значительной степени в результате самовнушения расценивал восприятие своих произведений читателями и критиками как постоянные недооценку и непонимание. Со временем в ремизовской мифологии образ отверженного стал одной из констант облика авторского "я". Болезненное отношение писателя к чуждому мнению еще более усилилось, когда к прежним психологическим комплексам добавились тревожные размышления о возможности закрепления заниженной оценки своего творчества в восприятии не только современников, но и потомков. В этом плане характерно его письмо Кодрянской от 17 мая 1952 г.: "Последнее время меня обличают: литературно, что пишу не так, как нужно и по-человечески, судя мою душу. Если кто вздумает написать обо мне рассказы-воспоминания, сколько там будет не моего, не с меня, снижающего меня по мерке автора-обличителя".[1]

В 1953 г. Ремизову для сохранения остатков зрения стало необходимо сделать хирургическую операцию, однако его лечащий врач доктор Зернов доказал пациенту невозможность ее проведения по медицинским противопоказаниям. Этот биографический факт был воспринят писателем как очередной знак судьбы, знаменующий время подведения итогов. А в 1955 г. произошло событие, которое, как можно предположить, сыграло решающую роль в деле возникновения книги "Алексей Ремизов". Ее герой ознакомился с дошедшим до Парижа 10-м томом академической "Истории русской литературы" (Л.-М. 1954), в котором была дана развернутая характеристика литературного процесса начала XX в. – времени расцвета ремизовского творчества. Помимо канонизированных в СССР фигур, подобных М. Горькому, В. Брюсову, А. Блоку и т. п., в книге был дан, к примеру, довольно подробный очерк творчества А. Вербицкой. Ремизов же был походя упомянут в написанном В. Н. Орловым 1-м разделе главы "Поэзия буржуазного упадка". Эти "упоминания" следует напомнить, чтобы понять реакцию писателя:

[1] Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж 1977, с. 266. Далее в тексте: *Кодрянская* с указанием страницы.

> Не добившись успеха на основных путях театрального искусства, символисты пытались насаждать на русской сцене эстетское стилизаторство, голое формалистическое "новаторство" [...] ("действа" А. Ремизова [...] и др.). [...] В годы первой мировой войны [...] в числе "бардов" военного времени, охваченных казенно-шовинистическими настроениями, оказались К. Бальмонт, Ф. Сологуб [...] А. Ремизов [...] Если буржуазно-демократическую революцию в феврале 1917 года символисты еще и "приняли" [...], то дальнейшее развитие событий они встретили [...] как враги народа. [...] А Ремизов оплакивал старую Россию ("Плач о погибели русской земли") [...] Дальнейшие судьбы символистов [...] сложились по-разному. [...] А. Ремизов и Вяч. Иванов бежали за границу, где примкнули к злейшим врагам Советской России.[2]

Письма Ремизова и его дневниковые записи свидетельствуют, что негативное, краткое и жестко идеологически маркированное упоминание его имени в труде, созданном в стенах уважаемой им Академии Наук, произвело на него сильное и тяжелое впечатление. Так в письме Кодрянской от 14 февраля 1955 г. он констатировал: "Вышла История русской литературы: Горький, Куприн, Бунин, Брюсов, Блок, Зайцев, Вербицкая и другие – в издании Академии Наук. Меня нет. Так я и не попал в историю. Жалеть? Нет, к умолчанию я нечувствителен. И что странно: эмигрантское отношение к моему, или советское – одинаково" (Кодрянская, с. 388). О том, что факт "умолчания" его творчества на самом деле глубоко задел Ремизова свидетельствует то, что он неоднократно возвращался к этой теме в письмах. Так 15 сентября того же года он отмечал: "Терпеливо слушаю вечером о своих современниках. Я понимаю, почему я не попал в историю русской литературы. Моя тема: слово и человек. А мои современники 'обличали'. Утилитарной критике со мной делать нечего. Я не существую. Моя 'беда' не зависит от 'обстановки'" (Кодрянская, с. 392). Несмотря на десятилетиями лелеемый в авторской мифологии образ самого себя как тихого всеми обижаемого чудака, на деле Ремизов был человеком с сильным энергичным характером, чьим жизненным девизом было слово "наперекор" и чьим методом действий был немедленная ответная реакция. Непосредственным откликом – напоминанием о "несуществующем", "забытом" писателе стал очерк Н. Кодрянской "Лето с Ремизовым, 1955 год".

Как показывают публикуемые далее материалы – см. "A. R. (Дом, помеченный войной)" – этот текст был написан самим Ремизовым, причем создавался специально для публикации от имени третьего лица – кон-

[2] Орлов В. Н. Поэзия буржуазного упадка. Раздел 1. История русской литературы. Т. X. Литература 1890-1917 годов. М.-Л. 1954, с. 772-774.

кретно, Н. Кодрянской, хотя в пылу работы автор иногда сбивался на прямую речь. По жанру очерк представляет собой развернутый литературный портрет Ремизова. В нем даны яркие описания внешнего облика и житейской обстановки героя. Но основным в нем является определение места, занимаемого Ремизовым-писателем в истории русской литературы. При этом после рассмотрения развития литературного процесса со времен "Слова о полку Игореве" подлинный автор очерка переходил к прямой полемике с так задевшей его академической "Историей русской литературы", в которой он был упомянут как "враг народа", как автор антибольшевистского 'памфлета' "Слово о погибели Русской земли". В очерке Ремизов писал:

> "История" русской литературы девятнадцатого века и начало двадцатого, кончая 1917-м годом – какое кипение темных сил: в революцию –в 1917 году –я начал о "гибели русской земли" ("Взвихренную Русь") да что же было мне с моим "наперекор", неужели-то по-клюевски возгласить, спрятав под фуфайку крестильный крест: "Революцию и Матерь Света в песнях возвеличим!" И это также, как когда-то в Петербурге "Аполлоном" литература была провозглашена "прекрасной ясностью", об этом в моем "Пляшущем демоне". Я ответил моей прозой природной русской речи, в которой выхолощенной ясности не ночевало. Говорю это о себе, нисколько не задирая нос и без всякой заносчивой мысли сравняться с моими недюжинными современниками, как Горький, Блок, Андрей Белый, Мейерхольд. Или старейшими, как Розанов. Я-то свое место определю лучше всякого историка.

Именно в 1955 г. писатель и задумал создать книгу, которая бы запечатлела для потомков такой образ Ремизова, человека и писателя, каким он сам хотел быть сохраненным в памяти потомков. В этом плане Н. Кодрянская представлялась ему наиболее удобной фигурой – своеобразным вариантом Винкельмана, преданного конфидента выдающегося современника.

В последующие годы идея создания книги о Ремизове конкретизировалась и видоизменялась. Так одним из ранних вариантов была ее материализация в виде коллективного сборника воспоминаний, предваренных написанной Кодрянской развернутой биографией писателя. О том, что подобный вариант книги не только обсуждался, но и частично начал обретать плоть и кровь свидетельствуют письма одного из старейших преданных друзей Ремизова О. Е. Колбасиной-Черновой к своей дочери, также близкому другу и помощнице писателя Н. В. Резниковой. В это время О. Е. Колбасина-Чернова жила в Нью-Йорке и сообщала дочери о своих разговорах с Кодрянской после ее поездок в Париж и общения с

Ремизовым. Надо отметить, что друзья Ремизова, принадлежавшие в основном к кругам старой российской интеллигенции, люди, как правило, скромного достатка, крайне сдержанно относились к претензиям светской американской дамы на звание ближайшего друга и последней литературной "ученицы" писателя. Не представляло в этом плане исключения и отношение к Кодрянской семьи Колбасиной-Андреевых-Резниковых-Сосинских. Однако, несмотря на эмоциональную страстность, письма О. Е. Колбасиной-Черновой представляют собой ценные свидетельства, фиксирующие движение работы над книгой "Алексей Ремизов". Так она сообщала дочери 6 мая 1957 г.:

> Дорогая Наташа, посылаю тебе "Часы",[3] т. е. начало, переписанные 8 страниц и кусочек 9-й. Через 2 дня – пошлю еще 2-3 стр[аницы] (м[ожет] б[ыть] 4), еще не знаю. И тогда конец первой встречи с рукописью и с Алекс[еем] Мих[айлови] чем в Париже. 2-я глава – встреча в Петербурге, когда поехала из Alaszio – , Алекс[ей] Мих[айлович] в славе – видела его мельком, но не рискнула подойти в Философском Обществе (спроси точное название), там были корифеи: Карташев, Мережковский, Гиппиус, Андрей Белый, Алекс[андр] Блок (он был, но я его не видела) и его жена. Она стояла близко, показал Иванов-Разумник – и я ее рассмотрела. Тогда еще Разумник сказал: вот жена Блока, они сейчас разошлись – поэтому я не хочу вас знакомить с ним – он в таком периоде – что сразу же влюбится в вас) – но это к Алекс[ею] Мих[айлови]чу не относится – так диверсия – для тебя. Итак, заметила его среди корифеев – нос и волосы торчком – вроде ежика, – ни глаз ни улыбки – издали. Через день - два после этого собрания я поехала к нему – на Васильевский – его квартира, Серафима Павл[овна] –. У него началась игра – (для меня еще незнакомая) – говорит мне, что Ив[анов]-Разумник влюблен и Пришвин и выдумывает несуществующие их записочки и слова – а Серафима Павловна смеялась как ребенок – я была поражена этими выдумками – еще его не знала, – было бы забавно описать, но как будто не обо мне – а перенести на кого-то другого, – он тогда такое закручивал! Недоразумение с приглашением – они ждали и думали вот богатая из Италии, своя вилла – на берегу моря – что ей стоит пригласить! А я не решилась – такой известный – и Белый и Мережковский – и все, куда же мне звать в нашу провинцию!
>
> 3-я серия встреч: в революцию – снегом засыпанный Петербург и улицы темные по вечерам – с криками – кого-то грабят, снимают шубы – грузовики – ощетинились штыками – красноармейцы – хмурые и подозрительные – и страшно идти в шубе пешком. Мы с Адей в серой шубке – помнишь, потом украли в Саратове, мы на извозчике – далеко не сытые – и Серафима Павловна – думавшая – вот, жена министра и дочь министра – извозчик и

[3] Речь идет о воспоминаниях, написанных для предполагаемой книги и посвященных истории романа Ремизова "Часы"; см. Приложение к данной публикации.

все есть и шуба – и верно очень-очень сытые и накормленные...

4-я серия – 5-я – 6-я – Ревель, Берлин – Париж – тут надо выбрать несколько типичных вечеров у них – в Берлине м[ожет] б[ыть] отъезд и 13-й номер вагона!

Теперь самое важное: прочти и сразу же свое мнение беспристрастное – все что думаешь – как тон и фразы – и мысли.

Конечно – потом можно сократить, – содержание "Часов" – по указанию Алекс[ея] Мих[айловича] что оставить и что убрать – пусть скажет, – его мнение и все замечания – сначала общее – и потом придирчиво – по-фразно – отдельные слова и проч[ее].

Сдала эти 8 стр[аниц] – К[одрянск]ой – вчера. Она выезжала 10-го мая. Читала она мне начало своей книги: его рождение, происхождение Ремизовых при Петре Великом и т. д. – указание на летопись, где встречается имя Ремизова, – все точно со слов – записей Алекс[ея] Мих[айловича], как-будто под его диктовку –

В плане – во всем – его твердая рука – очень толково и организовано, он ориентируется (по секрету от нее) на родину – чтобы там потом пользовались, –

Я увлеклась этой работой (спасибо ей большое за это), просто воскресла – пишется легко – и с подъемом работаю. Долго не могла найти нужного тона – теперь кажется нашла. В связи с этим "расписалась" – и сразу же закончив это за свое другое. Но она женщина лукавая (со мной мед и райское славословие!!) и фальшивая – и я ей не очень верю – поэтому бди – во все глаза, чтобы под сурдинку – (по секрету от Ал[ексея] Мих[айловича]) не отставила – так она хочет сделать со Степуном (не говорить Ал[ексею] Мих[айловичу]!), его не возьмет – а в наборе пропало. Как бы того не вышло со мной. Уверяет, что с Ал[ексеем] Мих[айловичем] работать не будет, просто прочтет, выслушает его ремарки и без него, посвоему исправит, если с ним согласится! Якобы – поживем – увидим –

Сейчас иду на почту. Она приедет 15-16 или 17-го. Надо до ее приезда прочесть мое Алекс[ею] Мих[айлови]чу – и заручиться до нее его мнением и выслушать поправки – м[ожет] б[ыть] есть неточности в описании рукописи и почерка – пусть поправит (Париж. Собрание Резниковых).

Однако "ученица" не стала послушным исполнителем замыслов ослепшего и потому беспомощного "учителя". Постепенно Кодрянская начала более вольно истолковывать значимость своей роли в создании книги и активно вмешиваться в трансформацию ее первоначального плана. Так на следующем этапе сложения книги воспоминания друзей Ремизова были заменены записями ее бесед с ним, типологически ориентированных на "разговоры" Винкельмана с Гете. Сейчас невозможно точно установить, насколько подобные изменения были результатом волеизъявления самого писателя и насколько они зависели от амбиций его "ученицы". Однако по

мере движения книги от замысла к завершению роль Кодрянской все более возрастала. Характер произошедших нововведений был также зафиксирован в семейной переписке Колбасиной-Черновой и Резниковой. В этом плане особенно значимо, в частности, письмо О. Е. Колбасиной-Черновой от 29 сентября 1957 г., в котором дано подробное изложение версии Кодрянской о результатах своей летней поездки к Ремизову:

> Нат[алья] Влад[имировна] начала с того, что ее книга будет такой как она задумала и ничего не изменилось и Алекс[ей] Мих[айлович] не может повлиять на ее волю. А потом начала рассказывать и выяснилось как раз обратное, а именно: начало, т[о] е[сть] его биография очень подробная – и библиография – история написания и печатания его книг – осталось, – а потом книга переходит в беседы, чего раньше не было. Беседы с ним, ее вопросы и его ответы на различные темы. Очевидно это он внушил ей такую форму, т[ак] к[ак] раньше и помину не было о беседах – и это, конечно, самое легкое для нее – не меняющее ее первоначальный план. В такой постройке книги нет места – высказываниям других людей. Она сначала думала привлечь Маковского, Добужинского, Степуна. Два первых наотрез отказались – у них свои книги и о Ремизове тоже будет. Степун наоборот ухватился, но это перешло бы в политику и полемику и она отказалась – вернее по ее лукавству сказала, что примет, но мне по секрету: "ни в коем случае, – скажу в последнюю минуту – места не хватило!" Оставалась я, которой она якобы дорожила и будет Ваше "непременно – слово мое крепкое, вы другое дело, вы понимаете и Алекс[ей] Мих[айлович] хочет" и т. д. и т. д. – язычок медовый, "на языке мед – под языком лед", как говорила наша няня. Но сейчас она права – в новой конструкции не всунуть мои главы, – ни к чему, пятое колесо –, в разрез со всем планом. Она не может взять мое писание – куда его деть среди ее бесед – Дменя только смущает, сказала она, что Алекс[ею] Мих[айловичу] очень нравится то, что вы говорите об атмосфере того времени, о том, как приняты и поняты были "Часы", но как это поместить, в какой форме? И еще я бы хотела о Сераф[име] Павл[овне] – о ней ничего кроме ее любви к сливкам и толщины ничего не знаю. И вот я думаю: м[ожет] б[ыть] я бы могла поместить кое-что из вами написанного, таким образом: Ольга Елисеевна Чернова рассказала мне, что к ней попала рукопись – *Часы* – и что ее так и так встретили – и тут несколько фраз из вашей главы. А в другом месте: Ол[ьга] Елис[еевна] Чернова рассказала мне о Серафиме Павл[ов]не то и то".
>
> На это я к а т е г о р и ч е с к и  н е согласна. Подумай, – воспользоваться походя, en passant некоторыми моими мыслями – хотя бы и с моим именем, мои слова в ее пересказе – неужели она думала, что я могу согласиться? О Сераф[име] Павл[овне] я ей не показала и не покажу. "Не скажу и не покажу" – помнишь маленькую Ади и Бориса Давыд[ыча]? Но я на нее не сержусь, нисколько, напротив, я ей благодарна за стимул, благодаря ей я написала и буду продолжать, но об этом я напишу тебе много, а сейчас о

ней кончу. Она полна горечи и déception – рассказала, что благодаря Утенку, Утище, по-моему, ни минуты не была наедине, Утенок врывалась, мешала и что она не сделала того, что хотела, теряла вопросы, Алекс[ей] Мих[айлович] нервничал, волновался, часто кричал. Часто она с ним не соглашалась. Вот пример: она уверена, что Монашек, Бедный Йорик, учитель рисования – не существовали вовсе. – Это его мечта, творчество и в жизни их не было! Алекс[ей] Мих[айлович] возмутился: "как не было? Монашка не было? Йорика не было?" – "Да, не было, разве мог Монашек проникнуть к вам на чердак, в дом, где все было на запоре?" – сразила она Алекс[ея] Мих[айлови]ча этим аргументом. "Ведь это же абсурд, против очевидности". И она написала – "Эти люди выявляют его внутренний мир, его мечту, воплощенную в людей выдуманных – плод его воображения и фантазии" – что-то в этом роде. Алекс[ей] Мих[айлович] раскричался и даже кулаком стукнул. Тогда она написала – "у Алекс[ея] Мих[айловича] своя правда, у меня своя" – и в книге я так и пишу – по правде Алекс[ея] Мих[айловича] – эти люди живые, взятые из жизни, но по моей правде (от которой никто не заставит меня отказаться) их не было, это его воображение, создание его фантазии-мечты. Алекс[ей] Мих[айлович] этим очень недоволен, но я поставила на своем: две правды, моя и его". Говорил ли тебе об этом что-либо Алекс[ей] Мих[айлович]? И вот еще: Алекс[ей] Мих[айлович] будто бы заставляет ее изображать себя полным всех добродетелей – доброты, самоотвержения, заботы о людях, н и к о г д а н и ч е г о для себя, все для других. Она против этого якобы протестует и тут опять с ним ссоры и конфликты и столкновение двух правд – моей и его!! И еще: Алекс[ей] Мих[айлович] будто бы протестует против того, что она – Нат[алья] Влад[имировна] называет "порнографией" (я ей говорю – потому что у него не порнография – но эротизм) – она делает большие глаза: "какой эротизм, где?" Везде, говорю я, и в рисунках и в разговорах и в шутках – скрытый эротизм, говорю я. "Что вы, – удивляется девочка Dixy – при мне никогда. – Мне он сказал, что его обвиняют – в рисунках он выявляет неприличие – но что он н и к о г д а – ничего порнографического (по ее терминологии) не изображал". "А в ваших альбомах?" – спрашиваю я. "Ничего нет неприличного, при мне и для меня у него не было эротизма, как вы называете. Но его в этом обвиняют и он требует, чтобы я написала, что у него нет ничего эротического (порнографического). Я уж хотела это написать, но мне сказали, что я поставлю себя в смешное положение, и меня все засмеют, т[ак] к[ак] все знают, что его рисунки очень порнографичны. И я отказалась опровергать, чем очень рассердила Алекс[ея] Мих[айловича] – была ссора и крик!" О *Кукхе* она якобы и не слыхала, о хоботах, слонах и сеансах с Розановым не знает – "от меня все это он скрывал, – говорит девочка Dixy, – но он требует, чтобы я написала, что ничего этого не было и он добродетелен, как Алексей Божий человек – подумайте, он меня спрашивает – чем он отличается от Алексея Бож[ьего] человека и чего ему не достает – и хочет, чтобы я это написала". Я это слу-

> шала, как бред. Мог ли этого требовать от нее Алекс[ей] Мих[айлович]? Она его спросила: "Кого вы любили, как женщину, кроме Сераф[имы] Павл[ов]ны? Знали ли вы страсть и влечение к другим женщинам – до нее и после нее?" Тут Алекс[ей] Мих[айлович] – очень рассердился, вышел из себя и ответил: "Не смейте об этом говорить, меня не интересуют т а к и е г а д о с т и". "Так вот, – говорит К[одрянская], – Алекс[ей] Мих[айлович] страсть, нормальное влечение к женщине называет гадостью – из этого я заключаю, что он ни любви, ни страсти не знал, никого не любил и с женщинами не жил – и дочь эта не его, а дочь Серафимы Павловны – и он прикрыл ее грех (sic!)". Да, так она и сказала – я просто опешила. "Да – он импотент и евнух" – вот как она понимает Алекс[ея] Мих[айловича]! Я ушам своим не верила" (Париж. Собрание Резниковых).

Для Кодрянской ее летняя встреча с Ремизовым 1957 г. стала последней. Один из авторов книги "Алексей Ремизов" умер, так и не увидев целостного воплощения своего замысла. После его смерти у Кодрянской остались оригинал и обработка ремизовского очерка 1955 г., тетради и магнитофонные кассеты с записями его ответов на ее вопросы; тексты его дневников последних лет, автобиографических записей, написанных для нее заметок о литературном творчестве "Как научиться писать", подаренная ей коллекция его книг с дарственными надписями жене и огромное количество писем. Надо отдать должное Н. Кодрянской, она не оставила работу над книгой, которая, в сущности, должна была увековечить не только имя его литературного учителя, но и ее собственное. На основе разнокалиберных материалов, имевшихся в ее распоряжении, она и сформировала книгу "Алексей Ремизов".

В программном предисловии к ней Кодрянская писала: "Эта книга о Ремизове написана мной по его давнему желанию. Я не успела окончить ее при жизни Алексея Михайловича, но очень многое в ней записано с его слова, а отчасти и просмотрено им. Он не вмешивался в мою работу, но иногда указывал, о чем еще рассказать или что отметить. Ремизов считал, что современники – в особенности русские – плохо его понимают, относятся к нему без достаточного внимания и без любви, и говорил мне, что, может быть, моя книга поможет изменить это хотя бы в будущем. [...] В мой последний приезд, летом 1957 г., он думал написать предисловие к книге [...] Потом мы сообща решили, что это не нужно. Но остался черновик проекта. "Предлагаемая книга – передача моих мыслей и суждений, исполнено правдиво, с любовью" [...] В сущности, это даже не "моя" книга, а "наша", – общая с Алексеем Михайловичем, вместе с ним затеянная, вместе обдуманная, [...] наполовину или на три четверти

состоящая из его записей или из того, что он мне говорил".[4] Как видно из предисловия, Н. Кодрянская подчеркивала, что ее книга – точная реализация замысла самого писателя. Однако, как показал сопоставительный анализ включенных в нее материалов и их архивных первоисточников, часть из которых представлена в настоящей публикации, подобное утверждение нуждается в уточнении.

Действительно, в 1955 г. Ремизов решил сам с помощью друзей побороть несправедливую оценку своей личности и творчества, вынесенную ему современниками; четко обозначить свое место в истории русской литературы. Как проницательно угадала Колбасина-Чернова, как впоследствии указала в предисловии Кодрянская, задуманная книга должна была изменить отношение к наследию писателя не только в Русском Зарубежье, где на деле Ремизов был известен и признан, но прежде всего на его родине – в России, тогда – в СССР. Подобная задача повлекла за собой смягчение или умалчивание фактов, которые могли быть негативно восприняты советскими читателями книги. Среди таких фактов, например, можно назвать восприятие Ремизовым большевистского переворота и особые формы его противостояния новому режиму, какой была, в частности, его Обезьянья Великая и Вольная Палата периода 1918-21 гг. В связи с этим за основу биографии героя был избран текст ремизовской автобиографии, изданной в выходившем в стране Советов ж. "Россия" (М.-Л. 1923, № 6) и рассчитанной на убеждение властей в толерантном отношении писателя к новым российским реалиям. Неслучайно, как свидетельствует автограф написанной от третьего лица автобиографии, она заканчивалась 'дипломатическим' пассажем: "В 1921 г. по состоянию здоровья Ремизов *временно* [курсив мой - *А. Г.*] уехал в Германию, где продолжал работать в области литературы".[5] В книгу был включен ремизовский очерк 1955 г., где он сам красочно описал свою внешность, быт, литературные вкусы и пристрастия, перечислил, в частности, лежащие на рабочем столе книги, среди которых много изданий Академии Наук СССР. В откорректированной автобиографии, в литературном автопортрете писатель задал основные параметры того "образа Ремизова", каким он хотел представить его, главным образом, своему *будущему* читателю и исследователю. Униженный и оскорбленный; сострадающий несчастным; сердце, раскрытое любому горю; невинная жертва обстоятельств; необычайный талант, несправедливо непризнанный и забытый; мудрый наставник и учитель – вот некоторые сущностные черты Реми-

[4] Кодрянская Н. Алексей Ремизов. Париж [1959], с. 7-8,10.

[5] РГАЛИ. Ф. 341. Оп. 1. Ед. хр. 285. Л. 8.

зова – главного героя одноименной книги. Далее в беседах с Кодрянской писатель должен был обосновать свое философское и эстетическое credo, раскрыть смысл своих произведений, поделиться взглядами на развитие литературного процесса и тайнами художественного мастерства. Однако, как известно, постепенно создатель терял контроль над реализацией своего замысла. Еще раз вспомним, что книга появилась после смерти Ремизова. Ее состав был изменен, в основном, за счет включения дополнительных текстов самого писателя (дарственных надписей, дневниковых записей, писем). Но основное отличительное качество опубликованной книги заключалось в том, что тексты Ремизова были даны либо в непрофессиональном, а потому бессознательно неправильном и неточном прочтении Кодрянской (это касается текстов дневников, писем, дарственных надписей), либо в сознательно искаженном виде – в "пересказе" его "литературной внучки". В чем заключался этот метод пересказа можно видеть на примере сравнения текстов писателя, приводимых в данной публикации, с их 'вариантами' в книге "Алексей Ремизов". Кодрянская зачастую не понимала сложностей художественного языка и мышления "учителя", а потому "гармонизировала" их сообразно собственным эстетическим и этическим пристрастиям. Так, на авторской рукописи ремизовского очерка 1955 г.[6] имеются, к примеру, такие пометы Кодрянской, сопровождающие перечеркнутые куски текста: на рассуждениях писателя о древнерусской литературе помета: "Не для меня" (л. 74); о музыке – помета "переписать и вставить к Сувчинскому" (л. 62); на размышлениях о природе милостыни помета "Это уже есть в другом месте свернуть" (л. 64) и т. п. Именно о подобной установке Кодрянской на 'исправление' Ремизова писала О. Е. Колбасина-Чернова, с иронией повторяя слова его 'ученицы': "у Алекс[ея] Мих[айловича] своя правда, у меня своя" – и в книге я так и пишу [...] Алекс[ей] Мих[айлович] этим очень недоволен, но я поставила на своем: две правды, моя и его". Поскольку к моменту завершения книги ее главного автора и героя уже не было в живых, то "вторая" правда имела полную возможность торжествовать над "первой". Таким образом миф о Ремизове, созданный им самим, оказался поглощенным мифом о Ремизове, смоделированным Кодрянской.[7] В облике человека и писателя она постаралась сгладить

[6] РГАЛИ. Ф. 420. Оп. 6. Ед. хр. 28. 75 л.

[7] Оценка книги "Алексей Ремизов" была дана в воспоминаниях Н. В. Резниковой в главе "Образ Ремизова, им самим создаваемый": "В 1960 г. вышла книга Н. В. Кодрянской, посвященная Ремизову. А. М. сам подготовлял и давал материал для нее. В ней дан именно тот образ, который А. М. так хотелось оставить о себе в памяти своих современников" (Н. В. Резникова, Огненная память, с. 137-138).

оставленные самим Ремизовым оригинальные черты, которые, по ее словам, лишали облик "учителя" "внутреннего единства и цельности, к которым я стремилась".[8]

В итоге можно сделать вывод о том, что книга "Алексей Ремизов" является художественным произведением особого монтажного вида, принадлежащим, пользуясь термином Ремизова, к типу "творчества по материалу". Ее составляют: 1) тексты, сознательно обработанные самим Ремизовым, а в дальнейшем "исправленные" Кодрянской; 2) тексты писателя, неточно прочтенные его 'ученицей';[9] 3) тесты, принадлежащие перу самой Кодрянской и составляющие наименьшую часть книги. Таким образом, к приводимым в издании текстам и высказываниям Ремизова нельзя относится как к источникам первой степени. Это лишь тени теней, призванные вызвать у читателя образ Ремизова, созданный им самим и поданный в редакции Натальи Кодрянской.

Представляемые далее материалы – это автографы Ремизова. На них имеется правка Кодрянской, носящая как пояснительный (из-за трудностей прочтения почерка полуслепого писателя), так и спрямляющий характер. Автографы представляют собой отдельные, вырванные из тетради листы с нарушенной авторской пагинацией, которая не была восстановлена при архивной обработке рукописей в РГАЛИ. В данном издании публикуются только аутентичные тексты самого Ремизова, очищенные от неавторской правки. Тексты печатаются по автографам, хранящимся в архиве Ремизова в РГАЛИ: I.) "Как научиться писать" – Ф. 420. Оп. 6. Ед. хр. 6. 52 л.; II.) "Лбом в стену" и III.) "A. R. (Дом отмеченный войной)" – Ф. 420. Оп. 6. Ед. хр. 28. 75 л. В Приложении публикуется текст варианта воспоминаний О. Е. Колбасиной-Черновой, отрывок из другого варианта которых вошел в кн. Н. Резниковой "Огненная память" (Berkeley 1980, с. 33-34). Воспоминания хранятся в Собрании семьи Резниковых (Париж). Автор публикации благодарит Егора Даниловича Резникова за разрешение публикации писем и воспоминаний О. Е. Колбасиной-Черновой.

[8] Там же, с. 10.

[9] Так надписи на книгах, приведенные в книге можно сравнить с их точным прочтением, данным в каталоге "Волшебный мир Алексея Ремизова" (СПб. 1992).

## КАК НАУЧИТЬСЯ ПИСАТЬ*

<Дневниковые записи. 2 февраля 1947 – 25 марта 1951>

2.II.1947

Никогда не надо забывать, что я, если не слепой, то на 3/4 хвостика:

Чернила должны быть г л у б о к о - ч е р н ы е а никакие голубые-бледные.

Все поправки вносить неторопливо отчетливо.

Ни на какие газетные отзывы не обижаться. Самое безнадежное, когда даже и не выругают, а промолчат или, как со мной бывало, я часто попадал в "в следующем № или книге", а никогда не появлялось ни этого обещанного следующего

Под картиной не надо никаких подписей. Подписи разбалтывают. Напр<имер>. Зима. Само собой из картины ясно, что зверь со шкурой вынесет, а зверек "заячный" погибнет. А кто же хочет кому-нибудь, здорóво-живешь гибели.

Картина не требует никаких разъяснений иначе выйдет вроде подписи под львом "се лев, а не собака"

Никаких под картиной "моральных" "надо": всякая мораль фальшиво для моего уха.

Избегать общих определений: если говорится о деревьях, надо обозначать: береза, сосна.

Никаких "девушек" и "молодых людей". Всегда слащаво и неопределенно. А неопределенности в картине не должно быть.

"Прекрасного", "милого", "красивого" избегать: очень затаскано и не звучит, а главное при относительности этих определений трудно даже представить.

В прозе никаких созвучий глагольных "гореть-глядеть-сопеть". Если он гор*ел*, то никогда не гляд*ел*, а "глядит". Так по-русски.

* Подчеркнутые слова даны в разрядке.

Надо завести тетрадку и сразу со сна записывать сон.

Надо писать каждый день. Непрерывность и устремление.

5. II. 1947

“Черновик” – Леонид Андреев однажды признался и с горечью: его черновик полон словесной пошлости.

Как развеять в себе эти пошлости (а “пошлость” значит пустота, “пустошь”) [ – ] только постоянным контролем над собой.

Я на это никогда не жаловался.

| | |
|---|---|
| 1) Вермишель | Темы философские. |
| 2) Фавн | на мои поправки никогда не надо раз- |
| 3) Тарелка | дражаться. |
| 4) Лошадка | Да, учиться стилю, но и еще чему-то – |
| | такие темы требуют углубления. И |
| | без этого только намек |

Тут сомнамбулизмом не взять, тут работа “головы”, это не “Деревянная палка”.

На соединение слов надо навострить ухо: ч<то>б<ы> избежать рубки, каши

тра - та - та

9. II

Писать надо ни для кого и ни для чего, а только о том, о чем пишется, и что потом выделывается. Как часы часовщик, разве он видит меня или кого; все внимание на часах и больше ни на кого.

Никого не надо учить. Словами не исправишь. Слово может ранить, может поднять. Но чтобы это слово звучало, а [не – А. Г.] говорило голосом прописных истин.

вместо “выглядит” – кажется

смотрится

вместо: Если поедите и мы укажем - Поедите и мы укажем

16. II

Согласовывать с последним:

куда топор, и коса, и соха ходил*а*

17. II

яблок*и* = яблок*а*

18.II

Какое хорошее рус<ское> слово: ШЕЛЕКШЕТЬ (XVI)

о реке

или дор = луг сенокос (XV)

(вода не шелекшит)

мох

9. III

билъ челом к моему государю великому князю

и князь великий далъ... XVI в.

кликнул на русскую землю

и земля русская –

а здорово живешь говорить

“земля русская”, значит ослаблять

сахарить

медвить

паточить

и даже слюнить –

особенно это чувствительно было,

читая патриотические воззвания

24. III

Переписывать надо

1) не спеша

2) крупно (для меня)

3) поправки (отчетливо)

И в д у м ч и в о, только тогда и возможно что-то представить ясно

Первая редакция, ведь это только тень, силуэт. Без ребер и мяса.

Или очень запутанное, что перепаской раскажывается [так! – А. Г.]

1.V

“Мертвые слова” – бессмысленные языковые штампы

“ничего подобного”
“очень просто”
“значит”

В последнее время думаю: что-то нас разлучает. Я не только замечаю, но и чувствую, что что-то переменилось, только сказать еще не нахожу слова. Я вспоминаю осенние дни и сравниваю, что теперь, когда пришла весна. Что случилось? А что-то случилось.

[Болезнь]

20.V

Наше современное “потому что” звучит не по-русски:
по-рус<ски> не отделяется

деревня Пал дана к усадищу,
потому-что в селе во Дгине
усадище угоднеѣ и землею
получше и дворъ
1536 (Оболенские)

3. VI

Самое тяжелое чувство испытывает человек, когда видит, что его подарок бросают в ордюр.[1]

28. VI

Я с болью затих. Разве то, что из сна, можно переводить на нашу трезвую речь? Разве во сне есть какие-то перегородки, – наше страшное слово: “в общем порядке”?

И что может быть ближе, чем образ из сна? Это в моей [теории] вере. Я очень верующий в чудеса и я поверил, что на земле – в нашей трезвой жизни возможно такое чудо.

И потому с такой болью затих

– – “в этом мире умирать не ново”[2] – –

Какая черная тоска

[1] От “ordure” (фр.) – мусор.

[2] Цитата из стихотворения С. Есенина “До свиданья, друг мой, до свиданья...” (1925).

30. VI

То, что в Посолони о “Лейле”, все осуществилось в жизни, потому я вдруг и стал писать:[3] я как говорю с той моей Лейлой, вдруг воплощенной (в Натусе, только когда она была маленькая, было мое). Она родилась в 1904 году в апреле в Одессе.*

1. VII

Ну, хорошо, и все-таки остается: перед лицом или перед “ЛИКОМ”, “отверженный”, а может, так и надо**

Да, так и надо.** [Вы правы.]

Вот я всегда так, сначала фордыбачусь, а потом как раздумаюсь, и соглашусь, только никогда во мне не скажется словами для всех, а моими словами***

и еще самое мое основное: надо все принять

Как это хорошо, что грач уговорил Зайчиные ноги[4] идти вот это и есть Sensibilité nouvelle

(Оно есть в лапочках, в Еж<ином> раю: <1 нрзб.> деревьям)

4. VII

Перемололось и кануло, углубив мое зрение[5]

7. VII

Я бы хотел, чтобы Вы записали Вашу встречу с “ногой”. Ч<то>б<ы> восстановить подробности что было, с чего началось, и что потом случилось, надо сосредоточиться на “ноге”

[3] Ремизов ассоциирует обстоятельства нелегкой жизни своей оставшейся в Советской России дочери Натальи (1904-1943) с полными напастей приключениями героини второй части “Посолонь” (редакция 1911 г.) Лейлы, в итоге так и не достигшей сказочного порога счастья - берега Моря-Океана.

* Несколько слов густо зачеркнуто.

** Подчеркнуто красным карандашом.

*** Последние два слова подчеркнуты красным карандашом.

[4] Имеется в виду эпизод из сказки Н. Кодрянской “Заячий рай”: “– Заячий рай, где ты, заячий рай? // А лапы идти дальше отказываются. // Хорошо, что знакомый грач сжалился над Марфинькой и уговорил заячьи лапы отвести Марфу домой” (Кодрянская Н. Сказки. Париж. [1950], с. 79).

[5] Запись от 4 июля добавлена к предыдущим записям поперек л. 8.

Как передать: оттенки слов
пауз
свет глаз – посверкивающий
иронию
интонацию – музыку слова

14. IX

В снах не надо красных строчек. Не надо и “тире” [между], какое по-русски употребляют в “сказал” или “говорит”

17. IX

Ч<то>б<ы> каргопольцы однолично всѣ люди без смѣны <?>, соль в о з и (возили) для моря

без <1 нрзб.> (1546)

18. IX

“Можно ли думать без слов?”

“Доброе беспокойство в глазах” если “беспокойство”, может ли быть добрым или злым?

[Ходить журавлиным шагом]
как будто переступая лужи

в е т р я к (тощий) на порывистом ветре машет руками

лемуры

18. IX

Порудить – уничтожить – порушить

20. IX (2) (1)
“Кот на радостях ей раковину подарил –
морской кот, кум, на именины принес”.[6]

Надо переставить (1) (2) – чтобы не прерывать, ведь это раковина, которую морской кот принес.

“по каталогу” – это из Зощенки (остроумие, но не высокой пробы)

[6] Неточная цитата из сказки Кодрянской “Мышка Золотой усик” (Кодрянская Н. Сказки, с. 36).

25. IX

Не надо общих определений, как “тоска”, “зависть”, а надо показать

Гоголь – его житейский кругозор – очень тесный, ему нужен был материал и тема пробужденная (Пушкин)

(мать, письмо после Мер<твых> Д<уш>, вечера)

*первое*

1. X

“Вдруг”, “вот” и “это” – самое зло! В котором грешен, вычеркиваю, где только встречаю.

Ищем покоя, а того не знаешь, что в покое таится “привычка”

29. IX

И вдруг я понял, что это отчаяние говорило во мне. Мне бы хотелось, чтобы судьбой все у меня было отнято и [уйти куда-то] оставалось бы только скрыться – в какую-то нору.

Потому так и говорил я, вызывая горечь ответов. И ждал горчайших. Чтобы гореть от боли.

Ведь я всю жизнь хотел жить с людьми по-человечески. Без всякого лукавства и без расчета и раздавать свое богатство: “счастье”, “голос”, “слово”.

1. X

Меня заливает песней. И тысячный доли я не выразил того, что слышу: звучит во мне.

3. X

“Жду ль чего, жалею ли о чем” – это мой лермонтовский припев.[7]

Как “Дон Кихот” и “Гуливер” (Юлливер по-старинному) увлек меня “неправдашностью”, что мне всегда было близко, моей природе – “сказка”. Мое “обезьянье царство” одной мечты с “лошадиным царством” Свифта.[8] Я не копировал “гуингнгмов”, мои обезьяны возникли сами собой, вышли из “игры” и вошли “игрой” в жизнь.

[7] Цитата из стихотворения М. Ю. Лермонтова “Выхожу один я на дорогу...” .

[8] Речь идет о генезисе придуманной Ремизовым Обезьяньей Великой и Вольной Палаты (Обезвелволпала). Подробнее см.: Обатнина Е. Царь Асыка и его подданные. Обезьянья Великая и Вольная Палата А. М. Ремизова в лицах и документах. СПб. 2001. 383 с.

От [из] имени "обезьяны" получился соблазн, чего никак не могло произойти со Свифтом, не пустившим дальше литературы своих "гуингнгмов"

"человек"

"человечина" (слово изображено Аскоченским)[9]

25. X

Самое важное: выдумать увидеть и прочувствовать

Аполлон Григорьев[10] два знамения:

1) Личность – стремление – свобода – искусство – бесконечность

2) Человечество (человечина) – материальное благосостояние – однообразие – централизация.

Сон: положить на голову глины [стать] подняться на холм и стоять там дни и ночи

Стоит 4 дня

На 5-ый он окружен орлами

Красный орел говорит:

"Я женщина, живу на небе, я прихожу к людям и даю им сны. Я пришлю тебе кое-что, а ты должен укрепить мои перья на жезл, будет бить тебя волшебным жезлом".

Является буйвол и говорит:

"Орел, который к тебе появился, управляет всеми животными".

Вернувшись с холма домой, он основывает "союз буйволовых плясунов" и учит пляскам, песням буйвола.

G. A. Dorsey. Traditions of the Skidi-Pawnee.[11]

13. XII. 1947

Зачем люди мучают друг друга, когда столько радости в жизни. Я чувствую, лимоном пахнет

[9] Аскоченский Виктор Ипатьевич (наст. фам. Оскошный, затем Отскоченский, 1813-1879) – журналист, прозаик, историк.

[10] Григорьев Аполлон Александрович (1822-1864) – поэт, литературный критик, переводчик, мемуарист.

[11] Dorsey G. A. Traditions of the Skidi-Pawnee. Memoirs of the American Folklore Society. Vol. 8. Boston-New York 1904, p. XXVI, 366.

Больше всего бедуют: “ковырялки” – эти ничего не могут принять просто и легко, и “счастье” ускользает перед их носом.

А это к другому: никогда нельзя говорить человеку: “вы так много терпели, потерпите еще немного!”.

18. XII

Все совершается “почти” и около, но в каждый данный момент в своей целой доле. Поэтому и при описании надобно “точность” и никогда не “почитать” и не “околачиваться”.

31. XII

Мое о “простоте”: надо смотреть на жизнь проще. И что я теперь спокойно смотрю на все, откуда?

И вдруг понял: от отчаяния.

Какая в человеке сила: из “шамана” может исходить “о г о н ь ”: выдыхать огонь.

3. I. 1948

Никак не могу убедить, что я один, что у меня моя, мне только принадлежащая м е р к а , и судить меня и действовать на меня нельзя, нельзя, нельзя!! общим судом и действием, то, что для другого может быть только царапина, мне – г л у б о к а я   р а н а

4. I

Сон: клубок веревки: конец моей биографии.

23. I. 1948

Все абстрактное надо заменять живым:

переполненность – до краев избыток

неудержимость – безудержно*

безрасчетность

* На полях нрзб. помета Ремизова.

## БЕЗЫМЯННЫЙ ПИСЕЦ

### Огненная память

30. I. 1948

Писать надо всякий день не только для упражнения, словесный человек, как цветок, распускается. И часто сам не знаешь, какие еще цветы и листы хранит душа.

| | | |
|---|---|---|
| | коей | усталые |
| Никогда не употребляй | | и |
| | сей | обшарканы <?> |
| очень осторожно | | |
| | ах | |
| и редко | | |

За собой замечаю: часто “это”, а это заколачивает гвоздиками.

17. II

Не надо никаких физических определений вроде: “мозг не работает”

Когда я хвалю вас, я говорю искренно. Когда я чуть дотронулся к Вашему, я почуял, а потом убедился в огромном даровании, вам отпущенном судьбой.

Какие успехи вы сделали за год! Хотя занимались не так, как говорю: пишите всякий день, хоть несколько строчек.

“Накатило” (так по-русски) – вдохновение, это дар. Но надо уметь еще и выразить словами взблескивающие образы. Надо знать ремесло перетряхивать словами, как камушками, и строить из них.

19. III. 1948

За тридевять земель – в тридесятом царстве есть царство медвежье, мышье, воронье, ежиное.[12] Там люди не живут. Вы проникаете в это царство и рассказываете о житье-бытье. Колючие, бодатые, усатые философс<кие> сказки и дары <?> мыслей

[12] Отсылка к образам сказок Кодрянской. Ср.: заглавие сказки “О сотворении вороньего мира” (Кодрянская Н. Сказки, с. 97-101).

29. VI. 1948

Лучше пропад, чем обернуться серединой. (Однажды от доброго сердца посоветовал мне срединнейший из середины Яша Цвибак:[13] "Надо вам [переключиться] переустроиться!" – сказал он и губами поймал себя за нос; М. А. Осоргин, он называл меня "моя неразделенная любовь" и однажды со словом "люблю" ящерицей выпрыгнул упрек: "уступите же, наконец, читателю!".[14] "Перестроиться и уступить", одно другого стоит!).

[13] Имеется в виду Андрей Седых (наст. имя: Цвибак Яков Моисеевич, 1902-1994) – писатель, журналист, литературный критик. Его личные отношения с Ремизовым были доброжелательными, хотя воспоминания Андрея Седых отражают несовпадение их литературных ориентиров: "Мало кто понимал и ценил ремизовские писания. В них раздражала стилистическая вычурность писателя, некоторая, даже не всегда понятная абстрактность, внутреннее издевательство, чрезмерное пристрастие к описанию всяких "африканских докторов", неправдоподобность снов, бесконечная чертовщина, которую позаимствовал Ремизов у Гоголя и которую возвел он в некий литературный и даже житейский стиль" (Андрей Седых. Далекие, близкие. М. 1995, с. 122).

[14] Осоргин Михаил Андреевич (наст. фам.: Ильин, 1878-1942) – журналист, прозаик, общественный деятель. Ценил мастерство Ремизова-писателя, хотя всю жизнь обижался на него за непризнание эстетической ценности своего творчества; неоднократно устно и в печати полемизировал с ним по поводу необходимости создавать произведения, понятные широкому читателю. См. письмо Осоргина Ремизову от 16 июля 1931 г., касающееся высказываний последнего, которые были опубликованы в журнале "Числа": "Дорогой Алексей Михайлович, Что я буду говорить о своем творчестве, когда читатели "Чисел" не слыхали о моих книгах и т. д. Это для кого же пишется? Для "самого того, что пишется"? Нет, как раз для публики; даже не для ч и т а т е л я , а именно для п у б л и к и! А в конце Вы даже испугались этой публики и забежали вперед ее мнения. Зачем же морочить молодежь красивыми формулами, лишенными смысла? Творят в о и м я творчества, но д л я живых людей. И Вы пишете и печатаете свои книги д л я читателя. Это не позорно, а прекрасно, как всякий труд для других и как всякое духовное общенье. И еще пишут для себя, для своих папок с набросками и материалами, как художник д л я себя делает кроки и макеты. Просто и ясно. И незачем напрасно тревожить тень Толстого, который требовал и от себя и от других, чтобы писали д л я в с е х, д л я б о л ь ш и н с т в а, д л я м а с с ы, и как можно проще и понятнее. <...> Меня Вы произвели в подголоски "стомиллионов", хотя знаете (должны знать), что я не бесчестнее Вас и не менее отдал всю жизнь искусству слова, и, работая для читателя, душой никогда не кривил и пера не продавал. Как это просто – взять и сказать по дешевому тарифу! Вы – красавец-поэт, а я – пресмыкающееся. Но дело не во мне, а в том, что это – кокетство и обман. Поэт не должен дорожить любовию народа, – но именно для народа творит поэт. "Во имя" и "для кого" – не одно и то же. Творчество во имя творчества – не искусство для

Да, лучше я попаду в список "бывших писателей", что и произошло, буду только переписывать, отделывая, написанное. Всю мою жизнь меня душила "середина", самодовольная и самоуверенная, не знающая, что такое сомнение. Если искать точное определение "скуки", это и будет "середина" – серединное состояние – ни туда, ни сюда. "Средний читатель", "средний писатель". Это от среднего читателя я получил отзыв: "пишу не по-русски" – невероятно! Это "средний писатель" всегда обижался, если мое имя случайно оказывалось рядом с ним.

"Середина" всегда все понимает и во всем разбирается. И всегда права. Литература, живопись, музыка – на все готовое мнение и несомненный суд. Более нахального трудно себе представить. И это не зависит от душевного качества, человек может быть и добрый и благородный, но пошляк и нахал в то же самое время: "середина".

"Середина" требует "легкости и простоты", под чем подразумеваются "общие места", и все выраженное со своего глаза "непонятно" – "вздор".

Дарование убить нельзя, но сколько огорчений должен принять, кто осмелится заговорить по-своему наперекор, и не считаясь, с правилами серединной меры: равнодушие, брезгливое "не понимаю", да бывает и похуже – оценка "своему".

И винить некого: середину не передвинешь – не убедишь. И остается принять и, стиснув зубы, нести свою судьбу.

* *
*

Как создаются литературные произведения?

Первое, запись – полная воля и простор слову, только б удержать образ и высказать мысль. Но запись еще не работа. Работа начинается по написанному как попало. В работе глаз и слух, и от них идет строй (архитектура).

Автоматическое письмо[15] не произведение; произведение выделывается – выковывается.

Запись – силуэт или только скрепленные знаками строчки, надо разрубить, встряхнуть, перевести на живую речь – выговаривая слова всем голосом и заменяя книжное разговорным.

Иначе – бесцветные фразы, не светящиеся слова и коротыка – мысль.

искусства (последнее – Ваша формула)" (Amherst Center for Russian Culture, USA. "Alexei Remizov and Serafima Remizova-Dovgello Papers". Box 6. F. 4. № 161).

[15] Одно из принципиальных теоретических положений сюрреализма, предполагающее спонтанную вербализацию мыслительного потока и подсознания.

“Важно, говорят, сохранить мысль”. Но пишется, ведь, не мыслями, а словами. И чем глубже мысль, тем ответственнее слово – форма. В музыке и живописи нарушение формы чувствительнее и наглядней: в музыке прозвучит, как “фальшь”, а в живописи неверный “мазок” исказит образ.

Но только живая форма не трафарет может выразить мысль.

* *
*

Наши заграничные писатели невылазные провинциалы. Как-то даже странно: дело происходит в Париже, городе Буало.

Ни о каком “искусстве слова”[16] говорить не приходится.

Парижская мода большой давности и литературные упражнения современной мелочи (в Париже 1600 авторов) на средний вкус железнодорожных киосков – вот образцы.

Единственное имя войдет в русскую литературу и это будет – Кодрянская, все остальные истлеют с бумагой своих книг.

Ни о каком влиянии не может быть речи. Словесная “середина” не излучается и не звучит: не заражает.

*

Моя ошибка, в чем винюсь и прошу прощения, заключалась в том, что упомянув о “общих местах”, мне попали на язык, как пример, два близких вам, а в творчестве совсем чужих, имени.

И говорил я запальчиво-ревниво.

Один из писателей с большим запасом чужих натасканных мыслей, умный, а формально имитатор, по литературному направлению “физиологический реалист” школы Селина (доктор, описывающий парижское венерическое нутро), в русском языке безнадежно не тверд. Пробовал поправлять – не поддается.

Другой автор – “реалист” – пространства ограниченного, только что около носу и лишенный всякого воображения, в русском языке не тверд, но поддается исправлению.

Сами посудите, как могла придти мне в голову мысль говорить о каком-нибудь влиянии на ваш стиль этих “бесстильных” писателей.

[16] Аллюзия на название трактата французского поэта, теоретика классицизма Никола Буало “Поэтическое искусство” (L’art poétique, 1674).

И не злое, злобное чувство обойденного, бывшего писателя говорит во мне, а моя любовь к слову, к вам – к вашему творчеству, моя ненастная любовь.

3. VII. 1948

Проницание вещей (пример: "Письменные принадлежности" Кодрянской) и проникновение событий ["Большой реализм"] ("Пимон Пантей")

Нет ни важного, ни неважного, нет того, что называется "пустяки". Всюду раскрытие окна и распахнутые двери, никогда не пустое место, а есть всегда и всюду что-то, и об этом что-то скажет "внутренний" глаз.

Это не "философия", а именно проникновение. При описании определяется, как "большая реальность".

Реальность "только что под носом" не больше, как з а п и с ь , в которой нет души, она не бьется сердцем

[В мистических школах учили "рассмотрению" вещей, что значит поставить или расположить факты в п о р я д к е , а затем – высшая ступень – "рассуждение" вещей, тут начинается проникновение в самое сердце живого существа событий. "Рассуждение" вещей просто не дается, механически научиться нельзя]

*

Когда зрение стало гаснуть, а внутренний глаз раскрываться, заострилось осязание и слух.

Я слышу отдаленную мелодию, а в оркестре различаю инструменты. И во мне поет. Музыка меня захлебывает, сбивает, я теряю равновесие.

И еще я заметил свое "восчувствие". Могу не видеть человека, но при мысли о нем, меня охватывает беспокойство, я вхожу в его душу, и отчетливо вижу его насквозь.

1) Любовь не собственность

2) Любовь – непременно подъем другого.

3) Ревность – бессилие этого подъема.

5. VII. 1948

Не придавать значения словам, значит, обесценить все слова.

Писатели "середины" всегда отбрыкиваются от живого учения под тем предлогом, что живое слово его задавит и в то же самое время, не имея своего стиля, неизбежно следуют образцам безымянным.

12. VII
Вместо “если бы” – “было бы”

4. VIII
Слова надо оголосúть и оцветúть
Избегать “стал”, “начал”

мне вам этого не дать (по-русски)
я вам этого не дам (перевод)

| | | |
|---|---|---|
| (Гунде – Шапур) – | Кошка – Брыска | комар – зудá |
| | кот – куцый | шмель – бунчит |

10. I. 1949
Я где-то писал. Повторяю.

Когда говорят: я буду писать по-своему, это знать, я буду следовать каким-то образцам, не называя имени писателя, но непременно следовать, потому что “свое” такая редкость – “свой стиль”.

Так я ответил Вадиму Андрееву,[17] так ответил бы и Варшавскому[18]

Если хотите “свой” подлинно у Яновского, стиль на неизвестном языке, напоминает русский, но не русский.[19]

[17] Андреев Вадим Леонидович (1902-1976) – поэт, прозаик, мемуарист, сын писателя Леонида Андреева, поддерживал дружеские отношения с Ремизовым. В своих воспоминаниях он писал: “В Ремизове было глубоко заложено сознание своей литературной миссии – писателя, открывшего некую тайну русского языка, необходимость посвятить в эту тайну читателей и сознание того, что он – свидетель великих событий, о которых необходимо рассказать так, как он один может сделать. <...> Особенности ремизовской прозы выросли из самых глубин русского языка. <...> Однако “поиски природного лада живой речи”, возврат к языку XVII века, еще не засоренному западным словесным нашествием, непривычность для современного уха ремизовской прозы воздвигали между стилистом и читателем стену. От Ремизова с самого начала его заграничной жизни отворачивались, его не понимали <...> Нужен был талант Ремизова для того, чтобы не только сохранить, но и усовершенствовать свой стиль” (Андреев В. История одного путешествия. М. 1974, с. 298-299).

[18] Варшавский Владимир Сергеевич (1906-1977) – писатель, литературный критик, мемуарист.

[19] Яновский Василий Семенович (1906-1989) – прозаик. В молодости безуспешно добивался литературного признания своего таланта Ремизовым. Свое-

И Яновский и Варшавский не владеют материей языка.

"Научить", значит "п р о б у д и т ь" (о т к р ы т ь)

Научить не всякого можно. Нельзя Яновского, п[отому] ч[то] открывать нечего. Способность к имитированию живому подражанию очень весело, но и горько. Весело, потому что все выходит, не отличишь от оригинала, а горько, п[отому] ч[то] сдуть оригинал и останется пустое место.

12. I

Росстань дорог, р а з в и л ь е дорог, перекресток

Молчальник – молчун

не довольно = не только

только

(Не довольно нам его учить, но он и нас научит)

13. I

Вы родились с "благодатью". Вас можно "открыть" научить.

Но можно ли научить без благодатного, который все равно как без голоса.

14. I

Надо научиться говорить двумя голосами

1) к кому-то обращаясь

2) и тот отвечает

22. I

Не для критики писать, а для самого себя

элементы анализа литературного произведения:

1) язык 3) композиция (уклад)

стиль (лад)

2) образы 4) жанр (литературный тип)

5) идейность

образным поздним "ответом" Яновского стало негативное изображение личности Ремизова в его мемуарной кн. "Поля Елисейские. Книга памяти" (Нью-Йорк 1983).

28. I. 1949

Мое построение фразы с голоса русского народа, его живой речи. В русском человеке, запутанном образцами искусственной книжной речи я могу пробудить его русскую речевую душу. Я на примере показываю, как зазвучит книжная фраза "немецкой конструкции" на русский лад.

Я могу только пробудить, если есть что пробуждать, и в этом вся моя наука. А мне говорят, что я могу вытравить самостоятельность.

"Все что под Ремизова, – сказал мне Тихонов,[20] редактор горьковского "Современника", – я бросаю в корзину!"

Но разве я сочиняю "стиль"? Мой склад речи – природный русский лад.

*

Без "мысли" нет книги, но книги пишутся не мыслями, а словами.

Критиками (литературными оценщиками) излюбленное выражение: "коряво, но есть мысль", означает: "не умеет писать".

И еще есть выражение: "но талантливо". Если перевести на язык другого ремесла, ну, хоть о часах: "часы неверно ходят, но, посмотрите, как талантливо они сделаны".

В любом ремесле требуется мастерство, как и в искусстве – в живописи, в музыке, и почему-то в словесном ремесле валяй, как Бог на душу положит.

31. I. 1949

Работа по матерьялам: изменение текста, дополнение, вставки.

Принцесса Капкча
принц Kunâla (за красоту глаз)

[20] Тихонов Александр Николаевич (псевд.: А. Серебров; Н. Серебров, 1880-1956) – писатель, издательский работник, друг и сотрудник М. Горького. "Современник" ( СПб. 1911-1915) – ежемесячный журнал литературы, политики, науки, истории, искусства и общественной жизни. Ред.: Боцановский В. Ф., с 1911 – П. В. Быков, с 1914 – В. Е. Трутовский. О роли А. Тихонова в издании см.: Муратова К. Д. "Современник" / Русская литература и журналистика начала XX века. 1905-1917. Большевистские и общедемократические издания. М. 1984, с. 192-195. После привлечения в журнал Тихонова в "Современнике" были опубликованы пять сказок Ремизова (См.: Bibliographie des oeuvres de Alexis Remizov.·Êtablie par Hélène Sinany. Paris 1978, p. 130).

3. II. 1949

Для определения литературного произведения три глаза: язык, изобразительность и воображение.

Магия звуков.

1) родиться

2) открыться – но можно открыть, но не искусственно привить:

“нельзя научиться писать”

нельзя научить петь безголосого

молчальник = молчун = молчок | крикса = крикун

не только = не довольно

росстань = азвилие дорог

16 II 1949

La Réminiscence

Пишущие, хотя бы 20 лет, как Варшавский, по безличным образцам – спросить у кого-нибудь, как это можно – “я пишу своим стилем!” – неизбежно бессознательно вспоминают и пользуются формами неназванных образцов, что называется “реминисценция”.

Редко у какого писателя нет таких реминисценций. Ничего в этом позорного нет.

В нашей литературной среде – болото кругосветного невежества – “реминиссировать” толкуется, как в о р о в с т в о, плагиат.

6. VII. 1949

ассонансы подглагольное – скок (подпрыг)

23. VII. 1949

Вдруг вспомнил сцену: в кругу остервенелых женщина, попалась она в воровстве или еще в каком грехе, с лица струится кровь.

“Бейте! Добивайте меня!” она это говорит таким голосом – из последнего.

25. VII. 1949

Как я могу что-нибудь переделать из своего так, чтобы сделать сухо, когда у меня Душа влажная.

Я<ков> Цвибак

Один приятный человек, порядочный телебень, дал мне дружеский совет: в моих литературных упражнениях “перестроиться” или как выразилась заносчиво и неумно З. Н. Гиппиус: она будет шить простые платья, не фасонистые, так будто бы и я.

21/8. IX. 1949

К Мелюзине (обращается в змею):

Любовь меряется жертвой. (Или что выше:

Грудцын

чистота души или любовь? Испытание любви)

25. IX. 1949

Не захотелось возвращаться домой. И он вдруг понял, что ему ждать нечего, нечему обрадоваться. Все будет серо.

26. IX

Очень поверил, вера нарушена. Трудно свыкнуться с мыслью, что все пропало (образ)

Точно по горбу стукнули.

19. X

К “Мелюзине”: Она сказала ему, чтобы он не спрашивал ее (в субботу она превращается в змею). Он согласился. Но это его и погубило: он попал во власть “нельзя спрашивать” и, конечно, заглянуть к ней.

25. X.

Высшее любви – радование. (Мелюзина)

10. XI.

Замечательный – замечающий

XVII в. Новорасчистные места – новоросчиЩенные

ценовный человек – оценивающий

ценовная роспись -ая

выморная лавка – выморочная

советовав с – и говоря с (советовавшись)

рожественной — рождественской
с п р о ш а л = спросил
от меня уд а л é л о — далеко, отдаленн<о>

29. I. 1950
На косой (лы̀вной) горе
за тростяным болотом (за тросняком-болотом)
у долгого камня
подплелый (подпрелый) (облезлый)
есь = есть

буквы глухие п к о ы л
озвончатые б г е и р
потёс, корынь, любынь, вешние по́ймы
быстрый овраг
Саян ула, Помир, Демавенд, Якушка, накладное золото

21. II. 1950
Лубяная сабля. Вязовый пень. Дубец и п о д у б о к
ольховый

25. II. 1950
Мелюзина[21]

Если ты спишь, ты меня услышишь, если проснулся, увидишь. Шли и наступили на камень, камень сковырнулся и из дыры вылезло и недовольно смотрит.

На скале <?> попал в дом, проспал, а хочу выйти, дверь не поддается, весь дом скрипит: дом окаменевает и скоро я буду замурован в скале.

Выдра, коршун, утки, еж — это человек, ушел в лес

Надо знать где остановиться

Откуда получить мудрость: надо броситься в омут без расчета и пройти под водой

[21] Здесь и далее наброски к повести Ремизова "Мелюзина", работа над которой велась с августа 1949 по конец 1950 г. Подробнее см.: Грачева А. М. Алексей Ремизов и древнерусская литература. СПб. 2000, с. 217-231.

Из палки змея

стол – черепахи, ящерицы, змеи

Сквозь сон слышу за стеной голос. Один говорит: “Иди ты вперед”. Другой говорит: “Нет ты иди”. И входят. Один спрашивает: Где он лежит? Я открыл глаза и вижу: человек с топором (ножом)

bonğuk[22]

27. II. 1950

Проходя, он почувствовал, что наступил на что-то. Оглянулся и видит, что своротил камень, а под камнем дыра и чуть дымится. Вдруг из дыры показалась морда и сердито огрызнулась: “Зачем ты разрушил мой дом?”

Подошел к двери и стал толкать выйти, но дверь не поддалась. И он слышит, как дом скрипит. Дом каменел. И ему угрожало очутиться внутри скалы.

4. IV. 1950

Известно в 10 “переводах” (экземплярах)

Разруха (“Великая разруха”)

5. IV. 1950

Для меня не было никогда: “что скажут?” Я говорю о моих литературных вещах. Если скажет: “выписал из Даля!” – но ведь это скажет дурак, не читал ни Даля, ни другие словесные источники.

25. IV. 1950

Отличительное русских ладов – эллипс (опущение)

Иноязычному всегда хочется дополнить

“Сказка .... и забытые”

Если вставить *сказка* и забыть, этим лад нарушен.

Я уступаю, ч<то>б<ы> не разговаривать: как убедить, когда слушатель не в моих, а в ладах <?> обезличивающей грамматики

[22] Bonğuk (турецк.) - бисер, бусы, разноцветные стеклышки.

Грамматическую нивелировку вводят корректоры, всегда уверенные, что знают больше автора

3. V. 1950
стрезоглазка
прикошевать – присоединиться

23. V. 1950
К С. Грудцыну:[23] Если говорят "грех",
значит, нет любви
любовь исключает грех.

"Дела высылаются вперед" – предопределени[е]

5. VI. 1950
Грех – Грех? Любовь исключает мысль о грехе.
"Жертва" <?> Любовь всегда и жертва
"<1 нрзб.> пера двух"

31. VII. 1950
Точное определение: я – ценитель слова
верболятр (verbolatre)
logolatre

"Иверень"[24] – Une Esquille

Живут не искусством, а жизнью
Само искусство от жизни.

24. X. 1950
К Мелюзине: вечное – надежда...

[23] Здесь и далее заметки к повести Ремизова "Савва Грудцын", работа над которой продолжалась с конца 1948 г. по май 1949 г. Размышления писателя связаны с работой над корректурой издания повести, см.: Ремизов А. Бесноватые. Савва Грудцын и Соломония. Париж 1951. 96 с. Подробнее см.: Грачева А. М. Алексей Ремизов и древнерусская литература, с. 187-207.

[24] Название книги А. Ремизова. Впервые опубликована отдельным изданием: Ремизов А. Иверень. Ред., послесловие и коммент. О. Раевской-Хьюз. Berkeley 1986. 386 С.

Любовь – не сгораема, а надежду
можно погасить. – тихий свет свечи

3-4. XI. 1950

Никогда я не чувствовал себя таким покинутым,

как в последние дни.

Я в волне неудач. Для Мелюзины заметил, что вечное в мире только надежда.

А теперь спрашиваю себя,

Какая же мера надежды?

| | |
|---|---|
| Мера надежды – | Истощившаяся надежда – отчаяние. |
| уверенность | Мера надежды вера. |
| обнадежить – | Чем сильнее [надеется] верит человек, тем |
| уверить | глубже надеется. |

Есть ли срок на неосуществл[енную]яемую надежду? Есть – этот срок – степень силы уверенности. И чем сильнее эта уверенность тем, тем при неосуществлении, опустошительнее. И опустошение зияет отчаянием.

6. XI. 1950

Только то и живо, что из чувства. Из чувства выблескивает мысль, загорается образ и слово.

Самый яркий пример: Достоевский

7. XI. 1950

Что такое воображение?

Говорится: “это ваше воображение, а на самом деле происходит оно так...”

Стало быть, воображение тоже, что выдумка.

И одни могут выдумывать – вообразить, а другие никак.

И откуда эта способность?

Воображаки не могут мириться с тем, что есть

Человек без воображения – серый.

Воображение – творчество мысли.

Есть, стало быть, мысль цветущая и есть одни листья.

8. XI. 1950

Чувство, только чувство возбуждает мысль. Мысль может и без чувства, как слово без образа. Но основа мышления – чувство.

Можно себе представить ощипанное – без мыслей, но живое без чувств не существует.

11.XI.1950

Воображение – игра мыслей, творчество мыслей. А источник игры – вдохновение, наитие.

14. XI. 1950

Тот кто любит, у того нет глаз. (Раймонда не испугали бы никакие превращения Мелюзины да он и не испугался, а руки простер змее)

18. XI. 1950

эти с русских полей васильковые

лесовые – медвежьи и воздушные

цветы – свет вечерних зорей

* *

осеребрить русским инеем*

8. I. 1951

Есть духи, могут превращаться в змей, лягушек, птиц. Они превращаются не по своей воле на срок.

Все эти духи женской природы

Превращенные, они сбрасывают с себя шкурку и являются в образе человека

Если сжечь шкурку, образ человека останется, но доля такого человека плачевна.

Такой дух был отпущен на землю и у него была защита: его шкурка

Без шкурки он не может вернуться к духам и обречен оставаться на земле.

Но он не назначен быть земным и потому на земле он беспомощен – урод – и его доля плачевна

* Далее записи продолжены после раздела “Тетеревиная лапа” (лл. 41-45) на лл. 46-51 об.

Шкурку можно сжечь случайно, или из любопытства, что станется с этим оборотнем, или из ревности

Отпущенные на землю узнают друг друга.

Зачем они обрекаются на жизнь на земле, я не могу сказать.

Если в сказках поминается ревность: одна подкараулила другую – соперницу – и сожгла ее шкурку, значит эти духи посылаются на любовное или как сказано "плодиться"

Возможно, что так зарождаются феи: человеко-духи.

11. I. 1951*

И вдруг я понял моя счастливая "сорочка", в которой я родился, ее украла "бабка" и сожгла. Теперь для меня так ясно. Вернуться в тот мир мне заказано до срока, обречен оставаться с людьми беззащитный – какая горькая доля! И мое счастье – горькое счастье.[25]

Предлагаемые [девять сказок] сказки пишу по матерьялам: книги – монгольские, санскритские и арабские.[26] Из затаенных веков доносит [до меня] мне голос и я переговариваю по-русски, русскими ладами.

11. II. 1951

А человек пошел к себе, в дом. Обглоданная мечта! Бедная любовь! Любовью можно нарядить в любой только наряд, но душу и любви не переделать: волк смотрит в лес, мышь в нору.

[Бедная любовь, обглодан<ная>]

* На л. 46 об. параллельно тексту на л. 47 переписана "набело" запись от 11.I. 1951: "И вдруг я понял, моя счастливая сорочка, в которой я родился, – ее украла бабка не на счастье, а сожгла. Теперь для меня так ясно. Вернуться в тот мир, мне заказано до срока. Я обречен оставаться среди людей беззащитный. Какая горькая доля! И мое счастье – горькое счастье".

[25] Вариант финала произведения Ремизова "Подстриженными глазами", финала, вероятно, введенного в текст в процессе подготовки книги к изданию 1951 г. Ср.: Ремизов А. М. Подстриженными глазами / Ремизов А. М. Собрание сочинений. Под ред. А. М. Грачевой (гл. ред.), Т. Г. Ивановой, А. В. Лаврова, Н. Н. Скатова, О. П. Раевской-Хьюз, Н. М. Солнцевой. Т. 8. М. 2000, с. 259.

[26] Вероятно, речь идет о предполагаемой целостной публикации цикла сказок, печатавшихся в начале 1950-х гг. в газ. "Новое русское слово" (Нью-Йорк), см.: Bibliographie des oeuvres de Alexis Remizov. Êtablie par Hélène Sinany. Paris 1978, pp. 164-169.

А человек пошел к себе в дом. Бедная любовь!, обглоданная мечта! Любовь [можно нарядить] украсит любой наряд, но душу не переделать: волк смотрит в лес, мышь в нору.

20. II. 1951

Изречение мудреца.

"Я не люблю, когда мне читают мне надо глазами"

Я сказал:

"Мне тоже. Я никогда не мог слушать, лекции я записывал"

Мудрец прихлебнул воздух:

"Вы говорите, туман".

И я понял, мой собеседник глухой и его мудрость "не люблю слушать, легче глазами" – органическая: я почти ослеп, но слух – я все слышу, даже гугн*о*.

21. II. 1951

Чтобы научиться писать, надо научиться чтению книг. Книга не развлечение, а наука. Не пробегать строчки глазами, а глотая слова следить за строчкой

Когда говорят: Толстой или Достоевский, надо спросить себя: кто из них сказал больше о человеке. И ответ будет один: да конечно, Достоевский.

Впрочем, Достоевского читают глазами для острого развлечения, а о том, что он показывает, не задумываются: голова не подготовлена

2. III. 1951*

Искусство – убедительность

4. III. <1951>

"Легкая жизнь" это совсем не то, что "люблю повеселиться"

12.III.1951

"По миру ходить не весело!"

* На чистом л. 51 об. Ремизов наклеил листок с записью Кодрянской: "Все держится на подлости, // А[лексей] М[ихайлович]". Под записью сделаны дневниковые записи от 2 и 4 марта; над ней – запись от 12 марта; на вкленном листке под самым текстом Кодрянской – запись от 25 марта.

вот что я подумал о себе – своей жизни. И скажешь другой раз не с доброго сердца да от постоянного из постоянного изм*ы*ка: как удержаться, не пропасть!

25.III.1951

Из тумана повествования

надо выдирать образы

ТЕТЕРЕВИНАЯ ЛАПА

НАПАРХНУТЫЕ МЫСЛИ

В ночь на 16. X. 1949*

Приговоренный к смерти зная свой час, ужаснется, когда его разбудят в утро казни.

Есть и у приговоренного надежда – вера, что совершится чудо и казнь отменят.

Ему говорят: "невозможно". И он поймет: "нельзя". Но пока жив человек, этих слов он никогда не примет. Они заглохнут и чем безнадежнее, тем уверенней вера в чудо, что произойдет что-то и поправит и самое неисправимое и отменит приговор.

Решения всегда приходят не без основания, это истина. Надо всегда допытываться о и с т о ч н и к е. Оснований решений часто что-нибудь решающий и сам не знает о источнике его решения.

Например: я заметил, от меня уходят и наиболее из живых людей и каждый объясняет себе разными почему: одному некогда, другому я мешаю в его жизни или от меня беспокойно, а он хочет жизнь свою сделать покойной.

А на самом деле и пусть все это верно, источник "некогда" и "спокойной совести" в том, что они почуяли п а д а л ь и этим мне открыли что я переступил грань жизни и [скорыми] верными шагами иду к своей могиле, угасая.

В ночь на 18.X. [1949]

Думал о власти "самосохранения". А что еще есть под этой волей самосохранения?

* Раздел "Тетеревиная лапа" расположен в середине тетради на лл. 41-45.

Ведь говорится: “будь что будет”

Говорят: “Очертя голову” не думая. Стало быть, есть силы
безрассудно

выше “самосохранения”: какое-то живое яркое чувство, вопреки самосохранению. Чистое самосохранение, стало быть, под ним ничего, безразлично.

20. XI. [1949]

Раздумываю о “Мелюзине”, нет до сих пор материала. Когда он подсмотрел, как она превращается в змею, и она узнала, что он нарушил слово, она оставила его. И начинается его пропад. Он вдруг почувствовал, что в мире нет человека, кто б любил его, что он один. Может, и не почувствовал бы так остро, если бы не было такой полной любви до тех пор.

26. XI. <1949>

Я хотел назвать книгу: поло́дни ночи, но слово “полодни” [так близко к “полудни”] по [привычке] созвучию сойдет за “полудни”. А жаль: “полодни” – весеннее дыхание земли, “полодни ночи” сны. Пусть будет “тонь ночи”.[27]

27. XI. [1949]

Ч<то>б<ы> изгорело: замучить себя работой

30. XII. <1949>

Взбужа, Возбуж. Дубовик
Дубовые ветки, дубновые корни Дубна
Глазун
Плетень
Медвежья сырая сосна
буроломный пень

[27] Имеется в виду работа Ремизова над книгой своих снов (Ремизов А. Мартын-Задека. Сонник. Париж 1954. 103 С.). См. его письмо Кодрянской от 22 августа 1949 г.: “Кончил переписывать сны. (Полудни ночи). Всего 60 снов. 100 страниц тетрадных, 4-е тетради. Соедини с предисловием до после смерти: кто-нибудь найдет на полке. Может быть, придется сделать три копии на машинке” (Кодрянская Н. Ремизов в своих письмах. Париж 1977, с. 143).

Б А Т А Ш (Шейн)[28]

20. I. 1950

Вья́лица пу́ргом метелицу вью́жит –
ва́лит снег.
Гусиные вя́ды пропали,
лисьи кря́жи не видно
Дорога в сугробах.
И память избы́та.*

29. XI. 1950

Только преступление – просвет
в жизни. Ровная жизнь – сумерки

"Любовь выше клятвы" (Личарда)[29]

[28] Имеется в виду кн.: Шейн П. В. Великорусс в своих песнях, обрядах, обычаях, верованиях, сказках, легендах и т. п. Материалы собр. и привед. в порядок П. В. Шейном. В 2-х т. СПб. 1898, 1900.

* Фольклорный текст отчеркнут карандашом слева на полях.

[29] Лейтмотив верного рыцаря Личарды – героя повести Ремизова "Бова Королевич", работа над которой велась с декабря 1950 по март 1951г. Подробнее см.: Грачева А. М. Алексей Ремизов и древнерусская литература, с. 231-251.

## ЛБОМ В СТЕНУ![*]

Тайна: зачем все было так как вышло.

Какое злое сердце могло придумать такую кару – отнять все.

Мои глаза, голос, быстроту – всю мою веселость духа.

Чувствую себя нищим с протянутой рукой:

– Подайте милостыню, Христа ради.

Я готов был принять боли сколько влезет в мою душу. И меня доконало – и ведь совсем не откуда ждал: удар по глазам.

Книга – источник общения – для меня закрылась. Я остался с самим собой.

Тут вот я и почувствовал свою "бедность до истощения". И ничего не остается, как писать свою отходную.

*

Ждать мне больше нечего.

Я продолжаю повторять "чтобы отделаться", что означает "отделаться" для чего-то главного, "главное" – отделяется и нет просвета. Я как бы выскользнул из жизни – все где-то там, за этой стеной.

Бьюсь лбом об стену – не могу принять свою долю – смириться. И как смириться – я не чувствую себя раздавленным – я только выброшенный. – Заживо погребенный. И я не слышу в себе голос мертвеца: прощайте! Непокорный, бьюсь головой об стену.

Загнала судьба. Где и когда я был желанный или на месте?

Много я принял упреков. Не перечесть черных дней, конечно, я был не прав, и это мое "по-своему" – такое не проходит бесследно, непременно заденет.

Покоряюсь, но только не понимаю, зачем? Какой толк из всех моих бед? Поумнел я что ли? Говорят о "внутренних" глазах. Возможно, но я кроме этих слепых не замечаю: на месте глаз – пустота – яма.

[*] *Было:* Мой разговор в стену

Я знаю и радость, отравленная судьбой – разлука.

Я никогда не стоял, сложа руки. И не знаю, что такое скучать. Когда чтобы убить время рады бывают скучному гостю.

У меня всегда была книга. И если я жаловался, то вовсе не <на> скуку – тишину пустых часов, а на часы, которых не хватало на книгу.

Все перечесть невозможно – я это знаю по библиотекам. Но это меня не останавливало. Я читал книги не для того, чтобы убить время – скуку – а для того, чтобы знать. Меня увлекали мысль и жизнь. Я не скучал, но и мечтателем я не был.

Музыка раскрывает душу, другими глазами я смотрю на мир. Под музыку углубляются дали. Чудесное звучит. Свет – вестник. Светящийся голос (музыка) – душа жизни. Чудесное в снах: сны музыкальны. Музыка снов – дыхание, окраска.

*

Чудесное сновидений – сказка.

Сказка – сновидение въявь.

Непохожее – чудное – из сказок от мира в жизнь.

*

По рассказу М. М. Пришвина вспомнил.[1]

Пришвина выгнали из 8-го класса Елецкой гимназии, выгнали его по настоянию учителя географии В. В. Розанова за “козла”. Розанова гимназисты не любили и прозвище ему было “козел”. Раздражительный, придирчивый, слюнявый – козел.

Вина Пришвина: потеряв терпение, он в лицо выпалил: козел. И за “козла” жестоко поплатился: нечего было и думать о восстановлении. Никакие просьбы не смягчили приговор. В. В. Розанов остался непреклонен. Пришлось подчиниться. В Лейпциге закончил агрономическую школу. Заграничным агрономом вернулся в Елец. В 1908 г. наше знакомство. С книгой “В стране непуганых птиц” он пришел к Розанову. Его мечта, как он встретится с учителем – не выгнанный гимназист, а агроном и писатель.

“Все эти годы я думал о встрече”.

[1] Пришвин Михаил Михайлович (1873-1954) – прозаик, публицист, литературный ученик и близкий друг Ремизова в конце 1900-х и в 1910-е гг.

Несмотря ни на какие встряски я не давал никаких клятв показать себя, я никому не грозил: “утру нос”. Ни музыканта, ни художника, ни ученого из меня не вышло.

Я попал в круг писателей – второго сорта. Никакой претензии на высшее место у меня нет и никогда не было – люблю слово и литературу. Мой ответ себе: с большим желанием при ограниченных средствах, но удалось ли мне что-то сделать и с чем я уйду из жизни?

На доброе есть определение – улыбка. На злое говорят: “черты лица искажены”. Я видел женщин с искаженными лицами. Всем кажется мое существо с таким искажением. В природе среди зверей находят злое начало. Но разве можно представить себе злое в деревьях? Чем выше, тем злее – и совершенство – один искаженный холодный раскол.

Злое семя.

*

Милосердие – милость – милостыня – чувство открытое мне, а злое – я могу различить, но передать мне по силам, уж очень чуждо. И если злое – терпеть, я бескостный.

*

Беда – эти вонзающиеся клыки в живое, в доброе сердце. – Моя доля. А над бедой небо: солнце, месяц и звезды.

Смотрю через “Посолонь”.[2]

Я позвонил швейцару и скрылся за дверью

И потом не раз я вспоминал и эти глаза и эти очи – из другого мира. Тема моих “Крестовых сестер”.[3]

“Крестовые сестры” – спутницы моей жизни. Чувствую свою бедность до истощения. Не подымут меня и “Крестовые сестры”.

Без выверта и вивиха у меня ничего не выходило. Меня надо было ударить, чтобы пробудить. Я отбрыкивался и принимал законы природы, но над этими законами есть и не может не быть еще какого-то закона,

[2] “Посолонь” – книга сказок А. Ремизова. Впервые.: М. 1907.

[3] “Крестовые сестры” – повесть Ремизова. Впервые: Литературно-художественные альманахи издательства “Шиповник”. Кн. 13. СПб. 1910, с. 159-297.

установившего этот закон природы. Религии говорят о богах-законодателях, но зачем понадобилось богам (демиургам) ставить законы, на это не может быть ответа. Если демиурги создали человека по образу и подобию своему, и все живое глядит глазами творцов, можно понять "богомилов" (манихеев), отвернувшихся от этого мира.

Мысль о России никогда не покидала меня

"Волшебная Россия"[4] – Посолонь

Русская вера – Сказки, легенды, жития

Русская отреченная память – Лимонарь, Звезда надзвездная, Пчела[5]

Русская русалия – Театр Бесовское действо
Иуда
Егорий[6]

Русские повести – О двух зверях
Бесноватые
Мелюзина
Тристан, Бова
Соломон, Соломония[7]

[4] "Волшебная Россия" – вариант авторского названия последней редакции книги "Посолонь" (изд. под прежним названием: Париж 1930. 240 с.).

[5] "Лимонарь" – первая книга ремизовских переработок древнерусских апокрифов (Впервые: СПб. 1907. 136 с.). "Звезда надзвездная" – название книги ремизовских переработок богородичных апокрифов, куда частично, в переработанном виде вошли тексты "Лимонаря" (опубл.: Париж 1928. 80 с.). "Пчела" – название книги, созданной Ремизовым в последние годы жизни на основе новых редакций своих ранних изданий переработок апокрифов и патериковых рассказов. Окончательное название - "Изборник. Цветы полевые". Осталась не опубликованной (Собрание Резниковых). Изначально "Пчела" – восходящее к греческому источнику название древнерусского сборника поучительных изречений и афоризмов, выбранных из Библии, творений отцов церкви, античных авторов.

[6] Имеются в виду драматические произведения Ремизова "Бесовское действо над некиим мужем, а также смерть грешника и смерть праведника, сие есть прение Живота со Смертью" (1907); "Трагедия о Иуде, принце искариотском" (1909), "Действо о Георгии Храбром" (1912).

[7] Названия книг и отдельных произведений Ремизова: "Повесть о двух зверях. Ихнелат" (Париж 1950. 62 С.); "Бесноватые. Савва Грудцын и Соломония" (Па-

Сказки русского народа – Докука и балагурье[8]
Образы русской женщины[9]

Взвихренная Русь[10] – революция

Россия в письменах[11] – История по обрывкам

Русский – Россия через всю мою жизнь. Пишу по-русски и ни на каком другом.

Русский словарь стал мне единственным источником речи и склада ладов – оборотов речи. Я вслушивался в живую речь и следил за речью старинных письменных памятников. Имея дар слова, я овладел словесным течением природной русской речи.

Не все лады слажены – русская книжная речь разнообразна, общих правил синтаксиса нет и не может быть. Восстанавливать к[акой]-н[ибудь] речевой век не думал, и подражать, не подражал, пишу на свой лад, перебрасываю слова и строю фразу как во мне звучит.

Веду свое от Гоголя, Достоевского, Лескова. Чудесное от Гоголя, боль от Достоевского, чудное и праведное от Лескова.

Имя мое сохранится в примечании к этим писателям.

Не разберу, на чем я кончил. А стало быть судьба кончать – “до радостного утра”.

31. VII. 1955

риж 1951. 96 с.); “Мелюзина. Брунцвиг” (Париж 1952. 72 с.); “Тристан и Исольда. Бова Королевич” (Париж 1957. 141 с.); “Круг счастия. Легенды о царе Соломоне” (Париж 1957. 74 с.). Сведение их в единую рублику подтверждает замысел Ремизова создать цикл произведений, названный им “Легенды в веках”. См.: Грачева А. М. Алексей Ремизов и древнерусская литература, с. 167-168.

[8] Название сборника сказок Ремизова (СПб. 1914. 279 с.).

[9] Название последней неопубликованной редакции сборника сказок Ремизова “Русские женщины. Народные образы” (Пг. 1918. 146 с.). Хранится в парижском архиве Ремизова (Собр. Резниковых).

[10] Название книги Ремизова (Париж 1927. 530 с.).

[11] Название книги Ремизова (Т.1. Берлин, 1922. 224 с.; Т. 2 остался не опубликован).

## A. R.

(Дом, отмеченный войной)

### 1.

Париж. Отой, улица Буало. Новый послевоенный дом, отмеченный: на стене второго этажа около крайнего окна "печать гнева" – черная дыра разорвавшегося снаряда – квартира Ремизова.

Гроза прошла, сердце успокоилось.

Год за годом, дни за днями. И там где зияла чудовищная впадина, торчат тонкие прутики, а в вечерний час длинный внимательный клюв и не гневом – забота и теплота жизни – гнездом умной птички отмечен дом.

Я расскажу об этой загадочной птичке. В холодные солнечные дни она слетает из гнезда к окну на подоконник и клювом старается приоткрыть окно – солнце греет и лепит, немудреная, она убеждена: источник тепла и света в комнате.

Если бы она знала, какой печалью покрыты для меня книги.

### 2.

В дом войти очень просто: летнее время дверь настежь. В сенях светло, незаметно по ковру прошмыгнешь мимо консьержки к стеклянной двери и если помнить: 2 этаж, снаружи отмеченный птичкой, смело подымайтесь по лестнице! Темновато и ступеньки не по прямой, а вывертом, вернее будет держаться за перила. Этаж слева показан цифрой. Не заметите, как окажетесь: стою на площадке – четыре двери беспокоят консьержку – спросить – квартиранты не любят когда к ним зря ломятся с чужой фамилией. Да и не к чему надрываться с консьержкой, оглядитесь внимательно:* дверь направо с зеленой наклейкой.

Французы не объявляют, как не пишут на конверте адрес отправителя, стало быть, на это зеленое прямой путь без заворота.

Наклейка действительно не глазам показалась, а висит зеленая и надпись, но совсем ненашими буквами надпись, и довольно-таки, пальцами захватанная – любители трудились вникнуть в тайнопись.

* *Было*: попристальней.

Не без труда читаю – но это не имя, не фамилия, а головная армянская загадка: “висит зеленая и поет”. А ниже на белом лоскутке не хозяйской рукой по-французски: “прошу стучите” с припиской по-русски “тихо”.

Но ни кулачить под барабан, ни тихонечко мухой сесть и лапкой водить не требуется: дверь затворяется только на ночь – днем путь чист.*

3.

Длинный пустой коридор “трактирные обои” – цветы и за четверть века не выцвели, веселят стену. На вешалке слепая белая палка. От палки вверх и вниз на кнопках объявления: с кем и где и кто и куда повез – объявления за дверью на случай [если] наброжему и таскуну: не топочись под дверью, а входи – долго ждать не придется: хозяин редко покидает свой многолетний затвор – слепому без поводыря некуда.

Глаза перебежав по цветам вернутся к слепой белой палке – “поводырю” и вас потянет к себе раскрытая дверь в кухню. По кастрюлям вы сообразите, что попали в кухню. Под кастрюлями стол, два стула и табуретка троим место обеспечено. А запихнуться могут – да сколько, конечно, в неестественном со-стоянии [так! - А. Г.] четыре сжатыми дверцами шкафа четыре плеча втиснулись в окно с непроницаемыми стеклами “катедраль” два рта можно расположить у раковины. Еще двух можно поставить в дверях: одной ногой в кухню, другая в коридоре. Кухня историческая, каких только гостей не вмещала в себя – вмещалось в этом утлом пространстве. Писатели, художники, музыканты – французы и русские: [помяну покойников: Лев Шестов, И. А. Бунин, И. С. Шмелев, Е. И. Замятин]. По коридору направо комната на каштан. Каштан наглядно отмечает времена года зацветет белым цветом – весна; не белые весенние белые свечи [так! – А. Г.] – теплые снежные хлопья, как свечи – зима, увидите темную зелень – лето пришло, а золото – поздняя осень.

“Так по каштану, говорит Ремизов, я слепой не ошибусь веду круглый счет моих последних лет. С болью я расстаюсь и все хочу убедить себя, что по моей судьбе и по-другому никак. И мне надо все принять. Скручу себя еще туже. Зову в пустоту и сам же себе отвечаю и разве от этого моего хрипа я “поумнел”? Или – когда бы вся эта боль просверлила в моей твердой душе колодезь. Меня бьет жажда. Когда я еще видел, чтобы различать даже <?> самые строчки, мог играя – колдуя над словом, я мог выразить свое исступление, а теперь – ждать мне нечего”.

* *После начата фраза*: “По легким толчком дв<ери>”.

Каштановая комната С<ерафимы> П<авловны>, а теперь архив и книги, с которыми, несмотря ни на что я не расстанусь: Пушкин, Гоголь, Достоевский, Толстой.

Под "образами" вдоль стены стол. Из собрания икон остался один "Покров" и нет бисерной стены[1] и только выцветшие синие обои – цвет пасмурного неба. Под "Покровом" в разноцветных папках рукописи – приготовленные к печати книги:

1) Иверень (1897-1904)

2) Петербургский буерак (1906-1918)[2]
(Шаляпин, Горький, Рыков<?>, Замятин)

3) Учитель музыки (стоглавая повесть)[3]
1923-1931, Париж

4) Плачужная канава[4] (Петербургский роман, тема "Крестовых сестер")

5) Россия в письменах II-ой том

Это все большие книги, а есть поменьше.

7) Пчела. Полевые цветы. Сборник легенд

8) Павлиновое перо. Нерусские сказки.[5]

9) Петр и Февронья. Григорий и Ксения.[6] (Русские легенды).

10) Бова Королевич. Повесть.

[1] Имеется в виду коллекция бисерной изделий XIX в., принадлежавшая С. П. Ремизовой-Довгелло. После ее смерти Ремизов подарил ее дочери В. Л. Андреева – О. В. Карлайль.

[2] Отрывки из книги опубл. под загл.: "Встречи. Петербургский буерак" (Париж, 1981. 293 с). Полностью, в авторской редакции публ.: Ремизов А. М. Петербургский буерак. Полготовка текста и коммент. А. М. Грачевой / Ремизов А. М. Собрание сочинений. Т. 10. М. 2002.

[3] Впервые опубл.: Ремизов А. Учитель музыки. Каторжная идиллия. Подг. к печати, вступ. статья и примеч. Антонеллы д'Амелия. Paris, [1983]. 576 с.

[4] В авторской редакции полный текст впервые опубл.: Ремизов А. М. Плачужная канава. Подготовка текста и коммент. А. М. Грачевой / Ремизов А. М. Собрание сочинений. Т. 4. М. 2002, с. 283-454; 511-545.

[5] Сборник легенд и сказок. Опубл.: Ремизов А. Павлиньим пером. Публ. и коммент. Н. Ю. Грякаловой, СПб. 1994, с. 17-190.

[6] Планировались к изданию отдельной книгой в изд. "Оплешник". Издание не было осуществлено. Опубл.: Ремизов А. О Петре и Февронии Муромских, "Возрождение" (Париж) 1955. № 38. Февр., с. 30-43; Ремизов А. Григорий и Ксения, "Возрождение" 1958. № 73. Янв., с. 40-48.

11) Тристан и Исольда[7]

11) [так! - А. Г.] Аполлон Тирский[8]

12) Легенды о Соломоне[9]

13) Вереница. Книга о детях.[10]

14) Образы русской женщины. Сказки.

15) "Пруд" – 3-я редакция[11]

И еще стол небольшой посреди комнаты:

французские рукописи [переводы].

И зеркальный стеклянный шкап.

20 толстых тетрадей: сны за 13 лет.[12]

Тут же 6 книг изд<ательства> Оплешник: 1) О двух зверях 2) Бесноватые 3) Мелюзина 4) Мышкина дудочка 5) Огонь вещей 6) Мартын Задека.[13] "Если бы не было "Оплешника",[14] – говорит Ремизов, – мое имя не существовало бы на книжном рынке. Я не "самоокупаем", издание и маленькой книги не пустяк, швырять деньги на подкрепленье мышам, или какую надо высокую оценку моей посредственности, чтобы решиться на пускай мышепитание.

[7] Опубл.: Ремизов А. Тристан и Исольда. Бова Королевич. Париж 1957. 141 с.

[8] На обороте последнего листа кн. "Бесноватые" среди запланированных в "Оплешнике" книг указаны "Аполлон Тирский и Царь Аггей. Из Римских деяний". Издание не было осуществлено. "Аполлон Тирский" впервые опубл.: Аргус. 1917. № 5, с. 5-33.

[9] Ремизов А. Круг счастия. Легенды о царе Соломоне. Париж 1957. 74 с.

[10] Не опубликовано. Наборная рукопись книги, составленной из рассказов, публиковавшихся ранее, сохранилась в парижском архиве Ремизова.

[11] Опубликовано только предисловие к книге. См.: Ремизов А. Подорожие. Публ. А. М. Грачевой / Ремизов А. М. Собрание сочинений. Т. 1. СПб. 2000, с. 505-507. Наборная рукопись книги, представляющая собой печатный текст издания (Пб. 1908) с многочисленной авторской правкой, сохранилась в парижском архиве Ремизова (Собр. Резниковых)

[12] Возможно, речь идет о рукописном источнике: Ремизов А. "Именинный графический полупряник Тырло. 550 снов. 22.XII.1933 – 8.XI.1937. (Первые 100 снов у Лифаря)". ИРЛИ. Ф. 256. Оп. 1. Ед. хр. 46.

[13] Имеются в виду изд.: Ремизов А. Мышкина дудочка. Париж 1953. 207 с.; Огонь вещей. Сны и предсонье. Париж 1954. 224 с.; Мартын Задека. Сонник. Париж 1954. 100 с

[14] "Оплешник" (Париж) – некоммерческое издательство, основанное друзьями Ремизова для издания его книг в 1949-57 гг.

Самоотверженный ."Оплешник" выпускает* мои книги в количестве 300 (трехсот) экземпляров, мне давали на руки 100 (сотню) и я раздавал книги "на поминок" – ведь это единственное, чем я могу выразить мою благодарность за доброе ко мне отношение. Мою благодарность – видел и вижу добра к себе и незаслуженно! –

200 на продажу. Из этих 200 (двухсот) 40 в Дом книги. Цена 300 новых франков. На большее я не могу рассчитывать теперь.

А бывает, как это случилось с "Мышкиной дудочкой" – за год разошлось 16 экземпляров.

Самоотверженный "Оплешник". И когда я подумаю, что было б без "Оплешника": мои ненапечатанные книги = рукописи меня замучили б. Я готов отказаться от [вс]его, вытерпеть холод – книга для меня все".

* *

Из рукописной каштановой дверь в "караульную". Дверь заставлена полкой с книгами, с которыми я не расстанусь, несмотря ни на что.

В "караульную" другая дверь из коридора. Когда-то необитаемая – сырая стена, течет постоянно, под жилье не годится. В окно глядит все тот же каштан. Со двора "пубели",[15] одно лето и зиму жили коты, по вечерам, когда выносят ордюры, кошачьи хоры заглушают радио.

Куда делись коты, никто не знает, как до котов крысы.

Кровать покрытая брусничным вязаным одеялом к теплой стене и буфет к сырой, никакой посуды, и только овсянка, чай и сахар. В углу зеркальный бельевой шкап – соблазн для караульщиков повертеться.

4.

Против "караульной" дверь в "кукушкину" – единственная комната на улицу. В окно прямо в лицо серая мейеровская стена из "Идиота" (комната Ипполита) под этой "неразрешимой" стеной гараж. Летом на крыше рыжий дикий кот из Гофмана ему нет никакой стёны [так! - А. Г.] и никаких котов в сапогах, он и не глядя видит сквозь крышу хозяйские запасы и мышиный закуток, а летом под стеной на крыше лежит снег, как "в России".

Если высунуться из окна перед глазами будет не серая стена, а зеленая живая – сад: когда-то клиника – последний прощальный час Равеля и Льва Шестова, потом в оккупацию госпиталь – памятный мне, в этом го-

* *Было*: печатает

[15] Пубель – от фр. poubelle, мусорный ящик.

спитале померла С<ерафима> П<авловна>. По весне прилетают дрозды и до Петрова <дня> сад наперекос <?> певчей стене.

Улица не мотоциклетная, а в августе и совсем тихая. Когда бродячий [1 нрзб.] пиликал на скрипке свой чувствительный романс или с надсадом горе-певец – поскорее бы кончил! Когда редкий вечер жуткий вой резким рубом как ворвется в вечернее затишье: человек-собака вышел на прогулку: он не виноват, он не нарочно, в войну провел сутки засыпанный землей, но этот его лай пугает, когда и этот лай угомонится и гараж, перевздыхает вернувшимися усталыми автомобилями, в саду сторож ночи гукает филин – “пугач”.

“Взгляните сюда, – сказал Ремизов, показывая на госпитальный двор, – вы видите бетонную площадку, тут стоял дом, жили монашки “обслуживали” мертвецкую, мертвецкая вглубь под мейеровой стеной, дом, искалеченный бомбардировкой сломали и остался только фундамент – площадка. – Это так у меня сказалось “бетонная”, а вернее было б: “колдовская”.

Помните ваш прошлогодний осенний отлет поздним вечером вы заглянули ко мне проститься вслед за вами я вышел на улицу и очутился на госпитальном дворе, но я стал на бетонную площадку, опустил руки, спальчил ладони и как колокольной веревкой кочнув несколько раз влево и вправо и обратно влево, без крыльев силою моего жаркого <?> вскрылившего желания поднялся с земли в ночь. И всю ночь на высоте 6000 метров я летел впереди меня [так! - А. Г.] по бурлящей черной воздушной волне вашего аэроплана.

Меня перекувыркивало, сшибало из стороны в сторону, но я глазами на огонек, вонзясь как иглой, летел.

Стало светать. И когда мой путеводный огонек погас и в мыслях сказалось “прилетели”, я разжал руки и меня сбросило на землю.

Я очнулся в Шотландии на скалистом берегу моря. Я выбросил из жестяного цилиндрического судка размер на 76 два ломтика говядины и дветри картошки. Из “гамелка” (по-французски <1 нрзб.> – la gamelle[16]) выпали на камни вареные бараньи мозги”.

Прежде чем затворить окно стоит поближе взглянуть и на это чудесное превращение: справа на стене из черной дыры “печати гнева” торчат прутики – заботливое теплое гнездо, а вот и сама птичка.

– Это она выглянула на вас полюбоваться, – говорит Ремизов, любуясь на своего гостя.

[16] La gamelle (фр.) – солдатский котелок.

А до птички жил ящур. И близко я никогда не видел ящериц, – говорит Ремизов, – и никогда не трогал руками эти солнечные блестки. О их природе знаю ваших сказок – вашей глубочайшей памяти о том безвременном, когда хаосом носился Дух Божий как и на пляшущем море первая жизнь. С первыми лучами солнца возникла жизнь – “воронье царство”.

[STO (по набору STO)
четырехлапая змея ящеря – молодая ящерица
мейерова стена]

Это было в то действительно варное лето, когда у одной благочестивой “девственницы” и мученицы в ее подвале на подоконнике вылупился из яйца цыпленок, о чем много тогда говорили, а сама “приснoблаженная” служила молебен об “обновлении <1 нрзб.>”, а о не менее чудесном случае в “кукушкиной” мало кому стало известно, да и не поверили бы моему рассказу. Я получил небольшую посылку – с почты о<стро>ва Олерона от Pierre Boutain.

P.S. С чувствительной душой, расстроенный <?>, по набору “STO” он отправлен в Германию на работы, не пригодный к технике, его определили в женский еврейский лагерь рыть могилы – там пробыл он год, оттого верю в его стихах из стихов René Char[17] и Henry Michaux[18] стук и лязг костей и не смиренная гуль.

В “кукушкину” привела его моя вышедшая после “Освобождения” книга “Sentier vers l’invisible”.[19] Русские не любопытны. И вовсе не потому, что “стесняются беспокоить”. А плохой “француз”, но так как Pierre – я все понимаю я могу писать понятно, Pierre мне напомнил Осипа Мандельштама: весь движущийся[*] и внезапный. В Париже он пробыл недолго, вернулся на остров. Только что помер его отец – нотариус в St-Denis и родственниками решено было приучать его к делу. Часто я получал от него письма и всегда стихи.

Я думал, что в посылке морские камушки или какие-нибудь особенные коряжковые серебряные устрицы, но открыв крышку – исскочa,

[17] René Char (1907-1988) – французский поэт.

[18] Henry Michaux (1899-1984) – бельгийский поэт и художник.

[19] “Sentier vers l’invisible. Nouvelles”. Traduction et préface di Jean Chuzeville, Paris, Les éditions du chêne, 1945, 205 p.

[*] *Было*: обращающийся

брякнулся на стол зеленый ящер. Очнувшись, он соскочил на диван под блестевшие на солнце мои цветные конструкции – его глаза жадно дышали солнцем.

Много было с ним возни – неуловимый: с дивана он соскочил под диван, потом под книжную полку, под радиатор – так обошел он всю комнату, а к вечеру пропал – нигде нет. На ночь я поставил глубокую тарелку – море. Так в одной норе я переночевал с моим зеленым гостем четырехлапым гостем. Только наутро к полудню он выскочил из-под газет (песку). К полудню с нижней полки.

Муху еще можно, приноровясь, сшибить в кулак или взять "хлопом" по-собачьи, труднее словить мышонка, никак и только нетрезвому, а так попробуй-ка трезвому с развязанною мыслью безо всякого ума <1 нрзб.> щепом. А исхитриться попробуйте-ка. Мой демон обернулся зверем. Я вдруг ясно вспомнил ваше воронье царство – первые дни на земле. Опадающее море, горы, снежные вереницы птиц. Глаза мои вонзились в ящера и пальцами-когтями я впился в зеленую рогатую спину. Непокорный покорился. И перенес к окну на подоконник.

Весь день ящур оставался на подоконнике, а вечером – я больше не нашел ящера.

Так я и не написал Пьеру о его погасшей солнечной зеленой стреле.

А поутру растворяю окно, а со стены из черной дыры на меня ящур – вот где нашел он себе теплую нору.

Вскоре после "освобождения"[20] на черном можно было различить изумруд – живой: покажется и спрячется. Это был ящур – принял стену за скалу и угнездился в промоине. Лето выдалось знойное: мошек не перечесть, а воды ни капли. И пришлось покинуть гнездо. Несколько лет после квартира пустовала.

5.

"Кукушкиной" комната зовется по часам с кукушкой. Кукушка – дыхание дома, ее голос внятен и в исторической кухне и в каштановой рукописной и в караульной и по всему цветному коридору.

Принято было говорить теми, кому пришлось заглядывать в комнату писателя: "как бедно живут писатели!"*

[20] 24 августа 1944 г. в Париж вошли первые танки Второй французской бронетанковой дивизии под командованием генерала Леклерка. 25 августа он и полковник Роль-Танги приняли безоговорочную капитуляцию немецко их войск.

* *Перед этой фразой было*: "Принято говорить всякому заглянувшему в комнату писателя: как бедно живут писатели!" (*повтор фраз на стыке двух листов*).

Сказать такое о “кукушкиной” язык не поворачивался.

– Не бедой богатыми дарами богато украшена была жизнь писателя!

Мне по моему возрасту, – говорит Ремизов, – полагается государственная пенсия. Пенсия небольшая, все мои русские сверстники и помоложе меня получают, а мне отказали. Инспектор из мэрии, усевшись под сенью кукушки сказал не без удивления: “Какая ж вам пенсия!”

А старый парижский репортер, перевидавший на своем веку немало “кабинетов” просвещенных французских писателей зорким глазом скользнул по драгоценным камням моих цветных абстрактных коллажей, и вперясь в веревки с талисманами и рыбьими костями – позвоночными, удивившими однажды тибетских лам, с восхищением воскликнул: Да ведь это дно морское!

Молодые репортеры, разделяя мнение своего опытного предшественника, добавляют: пыльновато.

И я думаю:

“Мои глаза запорошило, мой цвет моих стен темен, потускнел, морское дно затягивается песком и время становится короче – с каждым летом подходит срок куковать кукушке”.

6.

“Кукушкина” прокурена, запета, отчитана, измыслена и пронизана сновидениями: всякую ночь мне снится и поутру по свежей памяти я записываю сон.

Упражнение памяти и непрерывность письма.*

Со словарями на разрисованном столе – вглядевшись можно прочитать целую повесть это открыла Ремизову [Рубисова[21] – Евреинова[22] – Эльф]. Лежат альбомы с рисунками. То что пишется, сначала или одновременно рисуется.

Из последних альбомов, а возможно и заключительных (глаза не берут!) “Тристан и Исольда”, “Повесть о Бове Королевиче”.[23] Рисунки, как и все, свои, ремизовские. Не всякому глазу.

* Далее одна страница утрачена.

[21] Рубисова Елена Федоровна (ремизовское прозвище – Эльф, 1897-1988) - художница, прозаик, искусствовед.

[22] Евреинова-Кашина Анна Александровна (1899-1981) – прозаик, жена Н. Н. Евреинова, соседка Ремизова по дом 7 на улице Буало.

[23] Анализ альбома см. в кн.: Грачева А. М. Алексей Ремизов и древнерусская литература, с. 234-236.

– Если бы я был музыкант, – говорит Ремизов, – я одновременно с рисунком и записью сочинял бы музыку то, что я увижу и выговариваю словом, а в душе поет.

– Если вы вздумаете и захотите о чем-нибудь написать, пишите без оглядки. Когда я слышу: "А где это напечатать?" – Я понимаю – из этого писателя путного ничего не выйдет. Для писателя одна корысть и другой не может быть – одно стремление – выразить изо всех своих сил захватившую его душу мысль и образ.

Удастся ли напечатать или понравится ли кому? – таких вопросов не может быть пока "совершается", как выражался о своем Гоголь.

*

На альбомах всем в глаза "Золотая книга" – 6 карманных записных книжек, начата Александром Николаевичем Бенуа в 1951-м: имя, отчество, фамилия, число, месяц, год и картинка – автопортрет – как рука подпишется. Кого только тут нет – имена!

Много "птичек", "корабликов", "елочек" – сразу узнаешь писательниц; нежные руки, глазатая нога без туловища – ясно, балерина; лампа или пенснэ – ученый, а есть и подпись и под ней свирепый браунинг. "Не здороваясь", – "ваше картдидантите!"[24] А я ему золотую книгу и пальцем показав правую страницу: подпишите и нарисуйте свой портрет. Неожиданность и лестное имя в "Золотой книге" покорно усадили его к столу, придерживая пояс, где револьвер, он принялся за работу. Впечатление от моей "Золотой книги" мне напомнило, как однажды, после обыска я предлагал жандармам выпить чаю моей заварки.

На том же разрисованном столе, где словари, альбомы и золотая книга, чтение за летние месяцы: осенью они перейдут на полку. Неостывшая память назовет Историю древней русской литературы Ю. Л. Сазоновой; Воспоминания сына Лескова о отце; воспоминания С. К. Маковского о встречах с И. Ф. Анненским и А. Добролюбовым; Донесения послов XVI-XVII веков; Кот Мур, Двойники, Повелитель блох Э. Т. А. Гофмана, История русской литературы XIX века; О Пушкине (Путешествия русских послов (редакц. Д. С. Лихачева) <1 нрзб.>.[25]

[24] "Carte d'identité" (фр.) - удостоверение личности.

[25] Среди перечисленных названий можно точно установить книги: 1) Сазонова Ю. Л. История русской литературы. Древний период. В 2-х тт. Нью-Йорк 1955. Т. 1, 414 с.; Т. 2, 414 с. 2) Лесков А. Н. Жизнь Николая Лескова. По его личным, семейным и несемейным записям и памятям. М. 1954. 684 с. 3) Маковский С. К. Портреты современников. Нью-Йорк 1955. 414 с. 4) Путешествия русских послов XVI-

"История древней русской литературы" Ю. Л. Сазоновой – такой книгой можно приучить к чтению по истории русской литературы – книга для юношества. С Сазоновой и начались летние занятия: будет о чем вспоминать за зиму.

– Про себя скажу, – говорит Ремизов, – много мне было поучительного, какое исчерпывающее изложение литературы и русских сказок. Тут и сам Чижевский[26] не <1 нрзб.> изложение. Прочитай "Слово о полку Игореве", советую. Я на всю жизнь полюбил это "Слово" – единственное произведение искусства. Ведь в нем <2 нрзб.> отрывки.* Сравнить можно только с катехизисом. Семен Афанасьевич Венгеров,[27] родной дядя Ю. Л. наградил бы племянницу ученой степенью: доктор изящной словесности. А Обезьянья Великая и Вольная палата – в академики.

Обезьянья Великая и Вольная Палата основана в 1907 году одновременно с выходом моей Посолони и Лимонаря. В прошлом году звание обезьяньего академика получил Игорь Чиннов[28] за обещание написать о Жан Поль Рихтере – в 40-х и 50-х годах известен в России, германский романтик, теперь ничего не помнят.[29]

– Среди памятников древней русской литературы "Слово" стоит одиноко и по своему ладу и по своему искусному совершению. Ничего подобного не было в русской литературе и не с чем сравнивать.

Если "Слово" XII века, как могло получиться что века оставалось

XVII вв. Статейные списки. Подг. текстов и комментарий Я. С. Лурье и Р. Б. Мюллер. Л. 1954. 146 с. [В прилож.: Лихачев Д. С. Повести русских послов как памятник литературы, с. 319-146]. 5) Лекции по истории русской литературы XIX века [на переплете: История русской литературы XIX века]. Под ред. А. Н. Соколова. Вып. 1. М. 1951. 265 с.

[26] Чижевский Дмитрий Иванович (1894-1977) - историк славянских литератур.

* Две строки написаны одна на другой.

[27] Венгеров Семен Афанасьевич (1855-1920) – историк русской литературы, библиограф, профессор.

[28] Чиннов Игорь Владимирович (1909-1996) – поэт. В 1945-1953 гг. жил в Париже, где, в частности, преподавал немецкий язык в русской гимназии. Постоянно встречался с Ремизовым (см.: Богословский Н. А. Чиннов И. В. / Литературная энциклопедия Русского Зарубежья. 1918-1940. М. 1997, с. 438).

[29] Жан Поль – псевдоним немецкого писателя Иоганн Пауль Фридрих Рихтер (Richter 1763-1825). В России была известна "Антология из Жан-Поль Рихтера" (СПб. 1844), на которую дал рецензию В. Г. Белинский (см.: Белинский В. Г. Полн. собр. соч. Т. 8. М. 1955, с. 229-242).

оно без отклика и зазвучало только в XVI в. – отклик в “Задонщине”.[30] В образах “Задонщины” в первый раз отклик.

Как возможно. Чтобы Епифаний Премудрый (XIV – начало XV), современник Рублева, наш первый “словесник” (“летрист”), выдумавший для своего искусства термин “словоплетение”, не нашел в богатом книгохранилище Ростова или не обратил внимания на список “Слова”?

Для меня загадка.

На русский лад не оказалось слуха.

Склад ладов русский природный – движение сочетаний слов можно представить себе как клокочущий котел. В этой кипи, кто что расслышит, и все будет ладно, только б расслышать. Не глухое ухо оценит глубину лада.

Русские лады природной русской речи XVI-XVII в. – я говорю как это прозвучало в книгах – были залиты стрелецкой кровью и сожжены в срубах.

XVIII век – борьба за “подлое наречие”, но и русейшие Тредьяковский и Ломоносов пишут на латинско-церковной французско-немецкой тарабарской. Русская литературная проза начинается с XIX.*

В клокочущем речевом складе Карамзин подслушал дактилическое окончание фраз – гони местоимение и прилагательное на конец фразы. Так и заглавил свою историю: “История Государства Российского”. Карамзинский лад пришелся по русскому уху. Этот окончательный дактиль стал русским стилем. Автор “Слова” передал другие лады, прозвучали из глуби – среднему уху не взять. Русский лад “Слова” остался без подражаний.

Марлинский, слух его тоньше и разнообразнее, почувствовал “монотонию” карамзинского русского лада. Марлинский расслышал лады гоголевской глубины и как Гоголь остался одиноким в своем ритме. Если переводить на музыку, вслушайтесь: Чайковский и Мусоргский – воздушный “petit four”[31] и из поддони жгучая лава.

Исток книжной русской речи Карамзин, много слов Гоголя, Марлинского с подболткой поверхностных харь иностранной речи.

Для перевода на иностранный язык особых трудностей не встретится.

[30] Размышления Ремизова основаны на подвергающей сомнению подлинность “Слова” книге: André Mazon. Le slovo d'Igor. Paris 1940. 182 p.

* Цифра процарапана пером без чернил.

[31] “petit four” (фр.) – печенье.

– Надо писать так – переводу неподдавно, конечно, такое совершается неумышленно. Нельзя научиться говорить ко всем, а следовать движению природной русской речи – можно.

Как научить. Скажу по себе: ходить по словесной русской земле.

Рядом с учебником Сазоновой "Путешествия послов XV-XVII в." Изд. Академии наук 1954 под редакцией Д. С. Лихачева. По своей слепоте я не читатель, я слушатель. Эту книгу нам "исполняла" С. Ю. Прегель, лучшая из моих чтецов.

К хожению по словесной русской земле и эта книга: Черных. Язык Уложения 1641 г. Изд.[32]

"Синтаксис живого русского языка" для проверки.[33] Сколько поучительного нашли бы в этой книге наши критики и письменные, и устные. Книжный синтаксис искалечил душу природной речи.

Про себя скажу, сколько я принял упреков за мою <1 нрзб.>книжной мерке толоконных грамматиков.

– Я не собираюсь воскрешать никакие словесные века. Ни XI-й – русскую речь в староболгарском, ни XV – в сербском наряде, ни деловую дьяческую – XVI-XVII в. Я хочу, усвоив сложение русской природной речи, подслушав в сборе ладов русские ряды, по-своему складывать слова.

"Точность и краткость". Пушкинское требование к прозе. И за Пушкиным вся история русской прозы: летопись – "Повесть временных лет", Русская Правда,[34] переписка Посольского приказа – послы сносились речами, читали не по грамоте, а говорили на память.

"Всякое организованное словесное пространство" от "Слова о полку Игореве" до словоплетения Епифания Премудрого и от Епифания до Жития протопопа Аввакума, и от <1 нрзб.> Вечеров Гоголя и от Гоголя до <1 нрзб.> – ритмично. А говорить никак нельзя о какой-то ритмичной прозе, можно условно рифмичной мерой выделить стихи, но рифма не делает поэзию – языковой – вслушайтесь – язык суконный. Душевное движение, выраженное напоённым словом – поэзия.

Любовь и горечь – моя Мейерова Стена – залог поэзии.

И все это моя жалкая доля.

[32] Черных П. Я. Язык Уложения 1649 г. Вопросы орфографии, фонетики и морфологии в связи с историей Уложенной книги. М. 1953. 375 с.

[33] Шахматов А. А. Синтаксис русского языка. Изд. 2. Л. 1941. 620 с.

[34] Русская Правда – свод древнерусского права. Существует в списках XIII-XVIII вв.

И оставаясь сам собой погасшими глазами в Мейерову стену, каким бедняком я себя чувствую.

Когда-то в бедовую пору я всем говорил “не обращайте внимание”, а теперь я себе повторяю, “чтобы обратили <?>” – это круг моей жизни, я как будто разгребаю или отбрасываю себя, я жду какого-то решительного часа освобождения.

Силы небесные, за что вы оставили меня, на какое испытание?

Переводимо ли мое на французский?

Галлимар обещает выпустить весной 1956 мою книгу “Подстриженными глазами”.[35]

Меня переводят с 1910 г. О мастерстве переводчиков я рассказываю в “Мышкиной дудочке” в рассказе “Вавилонское столпотворение”.[36] Конец для меня печальный: все известные переводчики отказались от меня, а был даже случай попытки самоубийства.

И только теперь мне повезло и мое русское зазвучало на такой чужой русскому латыни. Н. Резникова расплела и выразила мой ритм или вернее интонацию. Тоже могу сказать о О. Андреевой и Ариадне Сосинской – переводчице “Саввы Грудцына”.

В переводе сестер Черновых-Резниковой, Андреевой, Сосинской я слышу свой голос.[37]

И что удивительно: русские, которые с раздражением говорят о моих книгах, терпеливо читают мое во французском переводе.

И я думаю, построение Вавилонской не так уж безнадежно. И мой камушек засветился и м[ожет] б[ыть] согреет чье-нибудь “измученное” сердце.

*

Чтение продолжает[ся]. На краю стола Андрей Лесков о Николае Семеновиче Лескове, 1955. Книгу Лескова можно поставить как том

[35] Речь идет о кн.: Remizov A. Les yeux tondus. Nouvelles. Trad. du russe par Nathalie Reznikoff. Préface de Marcel Arland. Paris, N.R. F. Gallimard, 1958. 280 p.

[36] См.: Ремизов А. Мышкина дудочка. Париж 1953, с. 189-196.

[37] Названы имена ближайших друзей и переводчиц Ремизова: Резникова Наталья Викторовна (1903-1992) - жена Д. Г. Резникова; Андреева Ольга Викторовна (1903-1979) - жена В. Л. Андреева; Сосинская Ариадна Викторовна (1908-1974) - жена Б. Б. Сосинского.

двадцать третий в ряд с Н. Барсуковым, Жизнь и труды М. П. Погодина.[38]

– Книга документальная – история русской культуры. Для писателей поучительно – последние главки писал Лесков. А мне теперь особенно чувствительно: не разбирая, как могу я исправлять "вдоль и поперек". Обычно я переписываю свою рукопись пять-шесть раз – диктовать я не могу: моя мысль живет и слова распускаются и цветут в молчании и тишине.

Памятные рассказы Лескова в форме сказа, начало Гоголя "Повесть о капитане Копейкине": "Заячий ремиз", "Очарованный странник", "Запечатленный ангел" – повесть ведется от рассказчика. Эти рассказы можно перечитывать, никогда не поскучаешь. Но вы чувствуете в сказе "грамотную" руку Лескова. Лесков недооценивал синтаксис живой речи рассказчика. И длинноты, вычеркивая и перечеркивая, Лесков не дочеркнул. Его романы "Некуда" и "На ножах". Свое лучшее заливает таким половодьем. Только терпением – выберешься до берегов! Общий грех! А чего наворотил Л. Н. Толстой в "Войне и мире" – одно рассуждение о <1 нрзб.W чего стоит?

А ведь у нас есть примеры как надо: Пушкин, Гоголь, и из второго ряда – Слепцов, Чехов.

А какую русскую крепь показал Лесков. Да и сам он был не мелкой млей. И как чудесны его праведники. В них завет каждому для нас – вспомните, разве в жизни среди червивого точащего подстава не встречали человечное бескорыстие и в себе самом не шевельнулось ли у вас хоть однажды: "не для себя" даже вопреки вашему благополучию.

В Литературном Современнике 1954[39] рассказ "Суд Соломона" – о праведнике – сибирском судье – перекличка с Лесковым.

Как я обрадовался!

Рядом с "Лесковым о Лескове" книга Ю. Елагина о Мейерхольде.[40] Читаю, как о самом себе: Мейерхольд пронес через всю свою жизнь мое "наперекор и выверт". Не понимайте, как "озорство", и это не надуманное "нарочно" – это "поступать по-своему" – толчок живой жизни. Если вы чувствуете в себе силу, если у вас есть голос сказать свое – ваш путь:

[38] Барсуков Н. Жизнь и труды М. П. Погодина. Кн. 1-22. СПб. 1888-1910.

[39] Неточность Ремизова. Имеется виду : "Литературный современник". Журнал литературы и критики (Мюнхен, 1951-1953). Главный редактор – В. Яковлев.

[40] Елагин Ю. Темный гений. Всеволод Мейерхольд. Нью-Йорк 1955. 413 с. При создании книги автор обращался к Ремизову и в дальнейшем использовал его воспоминания о годах знакомства с Мейерхольдом.

вы не покатитесь на подушках – нет, очертя голову вы, – пробираясь сквозь, вы исцарапаете себе руки и с переломенным хребтом выходите на свою дорогу.

Меня обвиняют*

"История" русской литературы девятнадцатого века и начало двадцатого, кончая 1917-м годом – какое кипение темных сил: в революцию – в 1917 году – я начал о "гибели русской земли" ("Взвихренную Русь") да что же было мне с моим "наперекор", неужели-то по-клюевски возгласить, спрятав под фуфайку крестильный крест: "Революцию и Матерь Света в песнях возвеличим!"[41] И это также, как когда-то в Петербурге "Аполлоном" литература была провозглашена "прекрасной ясностью", об этом в моем "Пляшущем демоне".[42] Я ответил моей прозой природной русской речи, в которой выхолощенной ясности не ночевало.

Говорю это о себе, нисколько не задирая нос и без всякой заносчивой мысли сравняться с моими недюжинными современниками, как Горький, Блок, Андрей Белый, Мейерхольд. Или старейшими, как Розанов. Я-то свое место определю лучше всякого историка. "Незадачливое беспокойство", да, возможно, Иванов-Разумник прав: бескрылый или по Горькому: "рожденный ползать, летать не может".[43]

Но откуда, из каких истоков души моя любовь к Э. Т. А. Гофману. Я и вас оценил и принял верно и нераздельно, как из "другого" мира, из сновидений Гофмана.

Чтение Гофмана на прощанье – пора вам возвращаться в Америку да и замучил я вас книгами. Гофман будет вам да и мне воспоминанием о какой-то непохожей стране из сновиденья, где когда-то оба мы жили, да вы и сейчас – вы никогда [не покидали] этот чудесный край "воображения": за это ручаются ваши сказки и ваша новая книга "Глобусный

* Предложение не закончено.

[41] Травестийное использование богослужебного текста – возгласа дьякона на повечерии перед молитвой к Пресвятой Богородице ("Богородицу и Матерь Света в песнях возвеличим!").

[42] Речь идет о статье М. А. Кузмина "О прекрасной ясности. Заметки о прозе" (Аполлон 1910, № 1, с. 5-10), ставшей манифестом "кларизма" - "аполлонической" концепции искусства. См. об этом в посвященном Кузмину эссе: Ремизов А. Послушный самокей / Ремизов А. Пляшущий демон. Париж 1949, с. 42-51.

[43] Цитата из "Песни о Соколе" (1895) Максима Горького.

человечек",[44] и мое впечатление, как вы входите в "кукушкину" и из первых ваших слов я узнаю интонацию того другого мира.

Много я вижу добра от людей и с благодарностью у меня выговаривается "незаслуженно": кто сахару принесет, кто папирос, а в болезнь проведет бессонную ночь, карауля.

Меня всегда радует П. П. Сувчинский[45] – с ним в "кукушкину" входит музыка.

И вы – без которых самые жгучие воспоминания, те <?>, даже под знаком "чтобы только сниться", как еда, сон, задушили бы меня.

Эти слова мои далеко не каждому по разумению: разве кто скажет "я не понимаю", как и самое загадочное реникса,.подведя под короткую мерку своей ограниченности.

Моя затея в 40-х годах русские переводы Гофмана. В России Гофмана после <1 нрзб.> потом – в 60-х годах Гофмана забыли, и не только у нас, во Франции, помяну двух, мне близких, кто ценил его: Бодлер и Нерваль.

Мне посчастливилось: оттого, что в русских библиотеках Гофмана не спрашивали, я достал

1) Двойники, Изд. Петрополис, 1923, перевод Вячеслава Иванова

2) Повелитель блох, Изд. Academia, 193...[46]

3) Житейские воззрения кота Мура. Изд. Дешевая библиотека А. С. Суворина, 1888, перевод К. Д. Бальмонта и изд. Пантелеева, 1903, перевод Марьи Андреевны Бекетовой (вспоминаю: тетка А. А. Блока, печальная, черная палочка, молчаливая спутница вечеров Блока)

Все эти книги на краю стола после Лескова и Елагина.

[44] Кодрянская Н. Глобусный человечек. Париж 1954. 68 с. Книга создавалась при непосредственном участии А. Ремизова, который и послужил прототипом для образа сказочного "Глобусного человечка". Последнее отражено в иллюстрациях Ф. Рожанковского, придавшего этому герою портретное сходство с писателем. Черты самой Кодрянской внесены в образ "девочки Дикси", под этим прозвищем она фигурирует в переписке ближайших друзей Ремизова – семьи О. Е. Колбасиной-Черновой.

[45] Сувчинский (Шелига-Сувчинский) Петр Петрович (1892-1985) – музыковед, музыкальный и литературный критик, публицист, один из основателей евразийского движения. Один из близких друзей Ремизова, его консультант по истории древнерусского церковного пения.

[46] Гофман Э. Т. А. Повелитель блох. Пер. под ред. В. Гриба. М.-Л. 1937. 313 с.

Осенью все эти книги перейдут на полку, и к вашему приезду появятся другие, верю, они встретят вас раскрытыми, и Вы взглянете на них обрадованными глазами.

8.

Книги, стена цветных конструкций и в воздухе талисман – среди раковин московский калач – все вместе.

Ударив глаза, погружает на "дно морское". И когда обживетесь, заметите и хозяина – занимает так мало места, закутан в разноцветные шкурки, всегда озябший. Сколько ему дать? – По его памяти, ты[ся]ча лет, а может, и с хвостиком.

Русские не любопытны, русский голос* редкий гость, а яснее – чужая речь.

Четырнадцатый год в затворе.

– В прошлом году меня выводили 9 раз, этим летом только раз – по левой стороне, не переходя улицу. Встречные шарахаются на мостовую, не крестясь и не отплевываясь – не духовное лицо, и не покойник. "Сумасшедшего водят, тихий!" – слышу добродушное вдогонку, "тихий!"

Еще раз, оглянув морское дно, прощаюсь, до радостного утра, верю, до весны.

– Прощайте!

*

А этого никто не видит. До ночи еще далеко, когда без проводника и слепой белой палки, я выйду на волю – улицы, здания сновидений и люди из всех миров без времени, без счета лет.

У стола над рукописью, как прежде, сидит он, вслух перетвердив слова, согнулся или перед окном глазами в Мейерову серую стену?

"Веселость меня покидает, вот это странно".

16.VIII.1955.

* *Было*: слово.

# ПРИЛОЖЕНИЕ
# <ВОСПОМИНАНИЯ ОБ АЛЕКСЕЕ РЕМИЗОВЕ>*

*О. Е. Колбасина-Чернова*

В первый раз я услышала имя Ремизова осенью 1905 года – год революции "в самую кипь русского символизма", как напишет впоследствии Алексей Михайлович в посвящении одной из своих книг.

Но первая встреча была не с ним, с его рукописью. Неужели от руки, спрашиваю себя оторопело?

Аккуратно скрепленные листы большого формата глянцевитой бумаги, поля с двух сторон широкой рамой оформляют текст.

Заглавие – Ч А С Ы.

Строчки идут как печатные, строгими рядами, красивый и необычный шрифт, одно непрерывное движение пера, как мне показалось сначала – всмотревшись увидела интервалы и буквы полуустава 17-го столетия и все-таки осталось впечатление непрерывности. Начертания букв с нажимом и взмахами пера, выносящими за пределы строки разветвления, как в скорописьме старинном.

Подпись "Алексей Ремизов" особенная, затейливая, с росчерком одним выдохом, идет от буквы К в Алексее – клубится легкими кольцами ввысь – вот-вот кончится тончайшим острием наверху и вдруг непонятно заворачивает, опускается и замыкает имя воздушно очерченным магическим кругом.

Притягивающий, оплетающий узор. Какое усердие и сила, но и какая легкость и сколько веселья, особенно в подписи – вот мое первое впечатление.

* Текст воспоминаний печатается по авторизованной машинописи, хранящейся в Собрании Резниковых (Париж).

И первая мысль: как же такое напечатать? Как быть с узором, с нажимом и усиками?

У меня еще живы в памяти лекции Булича на курсах и "Палеографический Изборник" с образцами письма. Полуустав – старообрядческий, поморский, скоропись XVII, XVIII века. Но нет, совсем не скоропись, такой не встречала нигде. Ни Московская, ни Киевская и никакой полуустав. Это свое письмо, выработанное неизвестным Алексеем Ремизовым по старым начертаниям, но собственное и особенное.

К тому же все старинные рукописи окостенели мумийно, как вещи, найденные в раскопках. А эта запись живая, неудержимым наплывом бегут решительные, определенные и только в заглавных и в подписи игра, линии взвиваются и пляшущим взлетом уносятся ввысь.

Никогда еще такой рукописи не держала в руках. Кто же он – этот Алексей – от буквы К росчерк – Ремизов, откуда у него это чуднóе, такое не современное письмо?

Принес ее для просмотра Виктор Чернов, мой муж, он был редактор газеты "Дело Народа". В эти бурные месяцы партия Социалистов-Революционеров начала выпускать ежедневную политическую газету с воскресным литературным отделом, в котором я работала.

– Интересная и очень странная вещь, – сказал Чернов. Мои коллеги единогласно отвергли – "декадентщина", но литературным отделом заведуя я и я колеблюсь.

Весь вечер читаю, не отрываясь.

Беспорядочно неслись мысли и учащенно билось сердце – повесть сразу захватывала, нравилось, волновало, но и отталкивало.

Наседал чудовищный быт, душило смрадом, не хватало воздуха. Тупые тиски зажимали и хотелось отбиваться и кому-то запальчиво, криком крича, возражать: не могу, не при-ни-маю. Отодвигала рукопись, нетерпеливо перелистывала страницы – буквы не разбегались во все стороны, строчки шли ровными рядами, но не прыгали, не свивались жгутом, рука автора была крепкой, и не срывалась.

Попробую восстановить то первое впечатление.

Меня угнетал этот слишком реально изображенный с мучительными подробностями густой, липкий "тараканий" быт русской провинции. Недаром у отца – когда-то грозный глава семьи – "в голове завелись тараканы", голова полна тараканьих яиц, так что пёрло – чувствовал из глаз уж высовывались тараканьи усы. Страшный старик – притворщик и развратник. "У – жену ты свою отравил, поганый, – проклинает его в своем сердце невестка, – Беззубый слюнявый рот, вытаращенные глаза и эти

гадкие руки". "С одышкой и задыханием, хрипящий и что-то клокочет в груди". Жадный к еде, пальцами хватает из коробки сардинки, заливает маслом халат. Безжалостный, скупой и жестокий, в неопрятной старости омерзительно жалкий.

В судорогах болтаются слепые люди. Обиды, нескончаемые обиды не заживают. По живому – еще и еще, громоздятся одна на другую.

Сын Костя, подросток, урод с кривым носом и косыми глазами. "Как ни прятался всякому в глаза лез – они не упускали случая подразнить и посмеяться над уродом". Торчащий на сторону нос не давал покоя –

"И падали на голову обиды, насмешки, и всякие прозвища. Ползли обиды, щипали за башлыком, ползли за ворот под рубашку, там кусали грудь –

Там прокусили грудь, слились в гадкую пьявку. Обиды-пьявки сосали сердце".

– "Этого идиота на свет вывел," – проклинала старика в своем сердце невестка. И все вокруг: идиот носатый! Не идиот, нет, но физическое уродство обрекло на поругание, задерганный, засмеянный уродами нравственными – других не было -- озлобленный на всех, на весь мир, в самозащите ненавидел, искал выхода –

Страшный быт, русский быт глухих углов – без света, не воздух – тараканий запах яиц. Нет жалости: измывайся над слабым, бей до полусмерти, калечь, заушай –

Неизвестный автор четким кремнёвым почерком, воздушным полетом росчерка всколыхнул густое болото и вот оно зачавкало – пучит и чмокает. – "земля, как и вода имеет газы" и пузыри земли – страшные, зловонные, пучеглазые, повыскочив, утвердились на поверхности и губят все живое.

Болотный воздух удушает. Но сама природа восстает – в смрад и запах гниения врывается стихийный ритм бури, могучее и живительное дыхание –

"Бесилась метелица, распевала песни –

В нашем царстве

Мы белые, черные ночью

Будем петь и летать

Не замолкнем

Серебристо-пышно затканы, унизаны четким алмазом – вольные, чистые, цепкие –

В нашем царстве

Мы другие, бессмертные –

Мечемся, мечем печаль

Свищем, горкуем, не знаем дороги –

Те, кому жизнь не красна, горюны, горюваны,

нас зовите, горе зовите, горе горюйте, горе хвалите –

Оно не заплачет.

Разгоним невзгоду, призарим, запоем на заре в три звонких, в три голоса,

Тоску растеряем по полю, по лесу –

Мы облегчим ему боль –

Бесилась метелица – пела – нет над ней власти".

Метелица перехватывает, уносит, очищает, "снежными пушистыми крылами" покрывает и кровь и грязь.

И как бы восстановлена высшая справедливость – стихийная справедливость природы, и раздвигая тупые тиски страшного быта врывается стихийный ритм и дает передышку напряженному соучастию в "ужасе перед человеком", как чувствует один из гибнущих героев.

Болото засасывает, гибнут все, у кого еще душа живая. И беззащитный мальчик – подмастерье, и меньшая дочь, гимназистка "милая бедная Катя" и невестка Христина Федоровна – первая в городе красавица, жена старшего сына, безвольного, слабого – засосало и его, он запутался в долгах и бежал из дому, от безысходности, от банкротства и отчаянья – оставил жену в затянувшейся петле. Помощи неоткуда, жалости нет – все двери заперты перед теми, кто в беде.

Гибнет и тот, кто бы мог поддержать Христину Федоровну, на кого надеялась, полюбила. А мог бы – он выше всех окружающих, с умом и сердцем, просвещенный. Как будто и он поверил в любовь – но "наперекор согревающему свету заговорила вся накипевшая боль" жестокой, беспросветной жизни. Умирали слова от скорби – всё вокруг распадалось, вот, в сомнении, он идет по безлюдной улице – не может разобраться в своих чувствах, сжимаются тиски.

"Снежная пыль, рассыпаясь, звездно неслась".

"Ветер страстно пел, не жалуясь, не горюя –

– Любите, Любите!

И кто-то внезапно окликал, пропадал, и снова слышался голос,

И мчались, нагоняя кони –

Любите! Любите!

И завязалась борьба, – схватились силы –

Любишь?!

– Я люблю ее.

И опять этот бешеный храп – казалось мчались – нагоняли кони

И звездный свет трепетал по стенам, на камнях, и у него в глазах

Чего ты хочешь?

Дух захватило

Звезды и ветер

Любите! Любите! Настаивает ветер –

Повторяется, как заклинание Любите. – Но как любить в чавкающем болоте? Как любить где смрад и грязь? Как поверить?" Опозорил он, оклеветал все незапятнанное, отверг доверчивый взор, как лукавство, подслушал в боли притворство и видел уж одну гадость, одни помои, одни ямы жизни.

"И рос ужас перед человеком, перед самим собой".

Болото засасывает, единственный, который мог спасти, гибнет, наложив на себя руки, хотя что-то трепетавшее еще в душе не стало сдаваться.

"Мир не может стать иным, и люди не могут дальше жить не изменившись".

Тикали-тикали часы и бежало время и стихийный ритм его, но непреклоннее в своем спокойствии натиска метелицы уводит уносит куда-то над бытом и гущей болота.

Когда в тоске Христина Федоровна сжимала руками пылающие виски, и хваталась за сердце – "золотой маленький маятник старинных часиков бегал – дрожал, как живчик, весенней дрожью".

А в доме, где спали или мучились без сна, все одинаково несчастные и потерянные.

"Неумолимо ходили невзрачные пыльные часы в тяжелом стеклянном футляре".

"И маленькие часики на тумбочке у кровати "милой бедной Кати" титикали, ей все казалось она могла бы по этим чуть внятным звукам, по этим брызжущим голоскам – пробраться в такую глубь и там всё увидеть – они ее примут, они возьмут, они поведут ее".

И когда пришел час – увели в небытие.

У Кости свое: каждый день он взбирается на колокольню заводить часы, по которым жил город и он возненавидел время, которое приносит

только обиды и муки – "часы владеют сменой и посылают и дни и ночи - всё от них – эта тьма и ад".

Навязчивая мысль овладевает им –

"Он убьет время, проклятое! проклятое! проклятое!

Убьет время – освободит себя и мир –"

Убьет и будет всемогущ. – "Ты не Костя Клочков, ты Костя Саваоф – захочешь и звезды попадают с неба, захочешь погаснет солнце".

На колокольню он поднялся в последний раз. Схватив железный прут "зацепил стрелку и повел вперед". "Хряснула, звякнув, сломанная стрелка, мелькнул голубой огонек – канул в вечность.

Больше нет невозвратного

Больше нет ожидания

Больше нет времени!"

Так думает Костя на вершине безумия – куда вырвался из болота.

Но часы бьют и часы не выбив положенного бьют. Не знают срока –

"– Мы тоже не знаем, что будет завтра, что вчера было, где мы будем, где мы были, кто завел нас, кто поставил, кто назначил на эту незнаемую жизнь, бездорожье".

– Ну что, одолели эту декадентщину? – спрашивает на другой день [А. И. Гуковский], соредактор Чернова, – Поняла что-нибудь?

– Непонятного нет, – возражает Чернов, – тьма кромешная, тяжелый быт, как у всех наших писателей – Успенский, Островский, Горький –

Но это с вывертом, у этого как его – Реми́зова что ли, – такое накручено, вот дайте рукопись, открываю наугад: "звенела брань, клевала в темя, пихала в живот" – ну что на это скажете?

Я говорю – это образно и стильно –

За чайным столом сидела молча совсем молодая девушка в узенькой темной кофточке с высоким воротом, она не принимала участия в разговоре, но иногда непонятно улыбалась и тогда опускала глаза и раснела – видимо, разговор задевал и ее, но за кого она?

Разгорелся спор – русский спор:

– Это муть, муть, – горячился всегда спокойный [Гуковский] редактор – ему понравилось это слово и он повторял его и нервно листал чудесную рукопись – а вот это: "хрундучал старик"?

– Очень даже хорошо, – возражали мы. Это слово с легкой руки Гуковского вошло в обиход семьи – выражая недовольство: хрундучу!

– А это “напихте́ривался пихте́ря”,– тоже хорошо и понятно? Да? Что скажут наши читатели? Это же ломка русского языка!

И вдруг девушка, загадочно молчавшая, тихим голосом: нет, ломка всего уклада – там где-то сказано люди не могут дальше так жить – вы же тоже хотите всё изменить... Она смешалась и не кончила фразы.

Гуковский бушевал – “вы говорите Островский, Успенский, но там тяжелая реальность, быт, а здесь муть ползет изнутри, вот у него герой – единственный интеллигент, разъеден изнутри, разлагается, какой-то декадент-упадочник. И часы и метелица всё не просто, а какая-то символика, к чему это, а вы говорите Островский!”

“И погрузился Костя в ту тьму и безумье – откуда не выходит ни единого голоса”, – вспомнила я, и, в этот же мрак погрузился автор, но оттуда подает нам голос, – и мы слышим его – самое ценное для нас – голос оттуда, может быть, не совсем понятный. Да, автор идет дальше и глубже реального. Мне почудилось, особенно ясно теперь, во время спора выяснилось несколько планов, в которых я еще не совсем могла разобраться.

Что же это? Кто же он, этот Алексей Ремизов? [Новый нарождающийся Достоевский?]

– “Все-таки можно частично пустить подвалом, – говорит Чернов, – если согласится –”

– “Что только скажут читатели?” – перебивает Гуковский.

– “Этот сумасшедший декадент,” – не унимается добрейший Александр Исаевич, обычно вежливый и благожелательный.

Девушка смеется.

\- - -

Рукопись осталась у меня. Напечатать не удалось. Революция была подавлена, свободы кончились, журнал закрылся.

Вскоре мы выехали за границу – рукопись я взяла с собой. Я могла бы разыскать в Петербурге автора, да и адрес, наверно, был, но я заторопилась, мы спешно переехали сначала в Финляндию, и дел и хлопот было много. Но может быть главное, что рукопись как будто заворожила меня, подсознательно мне не хотелось с нею расставаться.

Она осталась для меня загадкой.

Как совместить этот четкий кремнёвый почерк – усердный, мудрый и любовный труд летописца и это вздыбленное содержание, где всё корчится от муки, всё рождает протест и гнев и боль за человека замученного, задавленного, “мир не может не измениться” и спрашиваешь себя – когда же, когда?

Неужели творил и переписывал один и тот же человек?

И только впоследствии, когда я узнала Алексея Михайловича Ремизова, я поняла тайну этого, как мне казалось, противоречия. Ремизов сложный, противоречивый и все-таки цельный в своей многосторонности. Кремнёвый путь его жизни извилистый – тяжкий путь не заводит его в тупик – он сверкает и светится и побеждает набегающую тьму. Свет от самой глубинной глубины, от самого последнего, или предпоследнего плана, там внутри светящийся кремень, цельный, не расщепляемый упор его воли и вот откуда его почерк.

Как гофманский Орешек Кракатук – никакая беда не разгрызёт, никакой огонь, ни самый добела раскаленный, не расплавит. Сильный, как дух русского народа – вот откуда его почерк, откуда и крепость, и затейливость, и игра.

<1957>

# ПИСЬМО К. И. ЧУКОВСКОГО В. Л. и О. В. АНДРЕЕВЫМ

*Публикация Ольги Андреевой-Карлайл*

Публикуемое письмо К. И. Чуковского, близкого друга моих родителей, считавшего себя литературным крестником Леонида Андреева, содержит не только его суждения, которые живы и интересны (как и суждения его не названной корреспондентки), но и еще раз показывает активную роль семьи Черновых-Андреевых-Сосинских-Резниковых в распространении мало известных в Советском Союзе книг Ремизова. Это было священным семейным делом, в котором каждый из нас принимал участие в те годы, как в эмиграции, так и в СССР.

Моя скромная заслуга состояла в том, что я познакомила соседа Томаса Уитни (Thomas Whitney) – известного знатока и коллекционера искусства русского авангарда – с книгами и рисунками моего второго крестного – А. М. Ремизова (моим крестным отцом был Борис Зайцев, но, по мнению Ремизовых, он плохо исполнял эту роль, и после смерти Серафимы Павловны, моей крестной, Алексей Михайлович взял на себя роль крестного отца).

В семидесятые годы мне удалось убедить Томаса Уитни выдать небольшую стипендию Н. В. Резниковой, чтобы дать ей возможность завершить ее талантливую книгу "Огненная память" (Berkeley 1980), которая дает уникальную картину жизни и творчества Алексея Михайловича в Париже.

Моя мать, Ольга Викторовна Андреева, и моя тетя, Ариадна Викторовна Сосинская (жена В. Б. Сосинского, упомянутого в письме Чуковского), помогали Наталье Викторовне переводить на французский язык книгу Ремизова "Подстриженными глазами", которая впервые полномасштабно представила Алексея Михайловича читающей публике.

Текст письма публикуется по оригиналу, хранящемуся в моем личном архиве (США, Сан-Франциско).

К. И. Чуковский – В. Л. и О. В. Андреевым

Дорогой Вадим Леонидович![1]

Дорогая Ольга Викторовна![2]

Из всех книг Ал<ексея> Мих<айловича> я больше всего полюбил “В розовом блеске”.[3] В книге прекрасно передана предреволюционная атмосфера, отразившаяся в героической и самоотверженной русской девушке (Серафиме Павловне). И как я упрекаю себя, что во время наших питерских встреч не вгляделся как следует в Сераф<иму> Павловну, не оценил её благородной и гордой души. Воспринимал её как розовощёкую полную жену Ал<ексея> М<ихайлови>ча, с ямочками на щеках, с неизменной улыбкой. У Мережковского, у Сологуба, у Роз<анова> она больше молчала, никогда не вступая в споры – и только теперь я вижу, что, в сущности, я знал её тень, а не её. Утешаюсь лишь тем, что и она видела не меня настоящего, а того препротивного Чуковского, который проецировался в тогдашних газетах. Но вообще отвратительно, что мы так часто не умеем ощутить самую сердцевину человека и видим лишь ту кору, в которой эта сердцевина упрятана.

Книги Ремизова я даю читать своим друзьям и приятельницам. Вот письмо, полученное мною от одной из них:

– Я кончила “В розовом блеске”. Поначалу была в восторге – ритмическая проза, музыкальная, без этих досадных “сказал он”, “на другой день” и т. д., делающих для меня совершенно несносной беллетристику наших дней. И как много лиц, событий, почти не объясняя ничего, он впихивает в наши мозги! Атмосфера, которую описывает Рем<изов>, мне знакома по “Дневникам Дьяконовой”, курсистки на рубеже двух столетий. Судя по этому, очень “похоже”. Но дальше со 2-й части странная вещь происходит: приём письма тот же, а “музыка” пропадает! Может быть она слишком монотонна и читательское ухо, привыкнув, перестаёт воспринимать её как музыку – гам, гул, интонация, речитатив, а в результате падает и чисто читательский интерес... То, что ему кажется написанным “кровью сердца” – о смерти С. П., как часто это бывает, оказалось слабее всего. Но конец – архив Довгелло произвел на меня неожиданно сильное действие и я опять подумала: нужно обладать чер-

[1] В. Л. Андреев (1903–1976) – писатель, сын Леонида Андреева.

[2] О. В. Андреева, урожденная Чернова (1903–1979) – жена В. Л. Андреева.

[3] Ремизов А. В розовом блеске. Нью-Йорк 1952.

товски сильным музыкальным чутьём, чтобы так кончить эту книгу. Голоса предков как-то органно, просто, торжественно звучат – в письмах, без телеграфно-телефонно-самолётного времени, есть что-то волнующее, исчезнувшее из современной переписки – письмо идёт долго, значит, в нём новости должны быть солидные, которые не испортятся в пути: болезни, балы, смерти. Какое удивительное письмо о смерти Прокофия. В самом начале – "Петербург" – мне показалось, что Рем<изов> перекликается <?> с Алексеем Толстым – с его началом "Хождения по мукам" но может быть даёт другие более ранние ассоциации, кот<орые> мне в голову не приходят по моему бескультурью".

Вот.

Я переписал это письмо, чтобы Вы видели, что книги Ал<ексея> Мих<айловича> не лежат у меня без движения – и что память его мне дорога.

Целую Вас обоих. Привет детям. Был здесь В. Б. Сосинский. Я был ему очень рад. Ещё раз убедился, что он умеет обуздывать своё "мефистофельство" – деятельной добротой и вниманием к людям. А "мефистофельство" в нём есть – и большое.

Алёша[4] процветает – на Ленинских горах, в Университете – я слыхал от его товарищей чудесные отзывы.

Спасибо дорогой Вад<им> Л<еонидович> за то, что вы сообщили об Оле[5] – о её детских словах...

12. IX (IV?) 58

Ваш К. Чуковский

[4] Имеется в виду Алексей Владимирович Сосинский, сын В. Б. Сосинского.

[5] Имеется в виду Ольга Вадимовна Андреева-Карлайл. Очевидно, речь идет о подборе материала для книги К. Чуковского "От двух до пяти".




# ЭРМИТАЖ

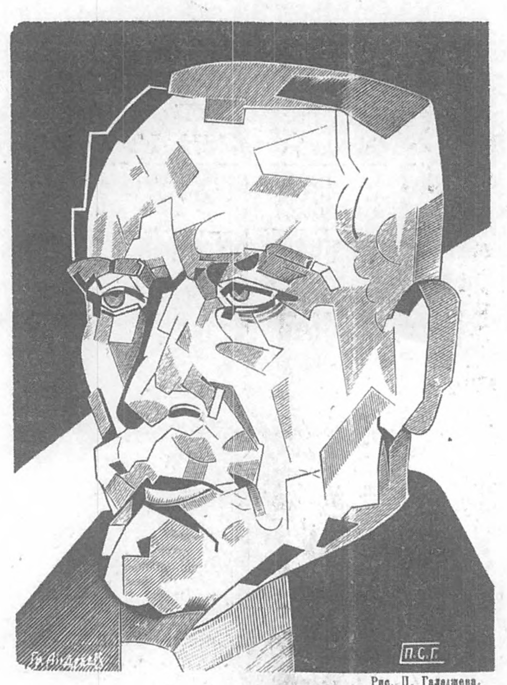
ПРОГРАММА — ЖУРНАЛ

ТЕАТРЫ. КОНЦЕРТЫ
ВЫСТАВКИ. АУКЦИОНЫ

№ 12

ХРОНИКА. КИНО. СПОРТ.
ПРОГРАММЫ. ЛИБРЕТТО.

и р




А. П. ЗОНОВ.

Журнал "Эрмитаж" с портретом-некрологом А. П. Зонову. 1922

# АЛЕКСЕЙ РЕМИЗОВ И АРКАДИЙ ЗОНОВ.
# К ИСТОРИИ ХУДОЖЕСТВЕННОЙ ЖИЗНИ НАЧАЛА XX ВЕКА

*Л. Я. Дворникова*

А. М. Ремизов много сил и таланта отдал театру: и как переводчик западно-европейской драматургии,[1] и как оригинальный драматург,[2] и как пропагандист нового театрального репертуара и комментатор идей нового театра.[3] Его деятельность в области театра связана с именами выдающихся режиссеров начала века: В. Э. Мейерхольда,[4] В. Ф. Комиссаржевской и Ф. Ф. Комиссаржевского.[5]

[1] См. А. Грачева. Неизвестные театральные переводы Алексея Ремизова. "Europa Orientalis" 1994. № 1, с. 207-283 [М. Метерлинк. "Втируша", Х. Д. Граббе. "Шутка, сатира, ирония и нечто поглубже"]; "Europa Orientalis" 1995. № 1, с. 289-354 [Г. фон Гофмансталь. "Искатель приключений и певица"]. Алексей Ремизов. Новые материалы:. Вступ. заметка и публ. А. Грачевой. [М. Метерлинк. "Слепые". Пер. с фр. А. Ремизова] // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. СПб., Дм.Буланин, 1994, с. 193-213.

[2] См. Герасимов Ю. К. Театр Алексея Ремизова // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. СПб. 1994, с. 178-192;. А. Ремизов. Сочинения. Т. 8. Русальные действа. СПб., Сирин, 1912; А. Ремизов. Русалия. Берлин, Изд. З. Гржебина, 1922.

[3] Ремизов А. М. Крашеные рыла. Театр и книга. Берлин, Грани, 1922.

[4] О взаимоотношениях Ремизова и Мейерхольда см.: Волков Н. Мейерхольд. Т. 1-2. М.-Л., Academia, 1929; Фельдман О., Панфилова Н. Мейерхольд в книге Алексея Ремизова "Иверень". А. М. Ремизов и "Товарищество новой драмы" // Театр 1994. № 2, с. 85-117; Мейерхольд В. Э. Наследие. Т. 1. Автобиографические материалы. Документы. 1891-1903. Москва, О.Г.И., 1998.

[5] Дубнова С. Я. Ремизов в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской // ПКНО 1992. М. 1993, с. 87-104.

Имя актера, режиссера и педагога Аркадия Павловича Зонова не привлекало внимания исследователей, хотя жизнь и творчество этого ныне забытого театрального деятеля были тесно связаны с именами знаменитых современников. С Ремизовым и Мейерхольдом Зонова связывала многолетняя дружба и совместная деятельность в Театре новой драмы и Театре-Студии.[6] Он служил режиссером в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, позднее у Ф. Ф. Комиссаржевского в театре ее имени, где принимал участие в постановках ремизовских действ и русалий. Самобытный и значительный художник, Зонов сыграл видную роль в осуществлении театральных новаций начала века, а также в становлении советского театра.

Аркадий Павлович Зонов, согласно сохранившейся метрической выписи[7] родился 7 января 1875 года в селе Мудровском Слободского уезда Вятской губернии в семье священника Христорождественской церкви Павла Стефановича Зонова. Окончил духовное училище в Вятке, с 1889 по 1892 г. учился в Вятской духовной семинарии, из которой ушел после третьего курса. В 1894 году поступил в Музыкально-драматическое училище при Московском филармоническом обществе (Филармоническое училище). Зонов имел выдающиеся внешние данные: высокого роста "чуть не Петровского", "звучный", "ясный, чистый, светлый" голос. "Чисты и ясны удивительные зеленые лучистые глаза, чиста и ясна обворожительная детская улыбка". Зонов подавал большие надежды. "Много ждали от него и мы: его товарищи и его учителя, в особенности Вл. И. Немирович-Данченко".[8]

Одной из первых трудностей в актерской судьбе Зонова стало его северное диалектное произношение, ярко выраженный вятский акцент, что и помешало ему перейти на второй курс. Он отстал, но оказался в

[6] Основным источником для истории взаимоотношений Ремизова и Зонова является их переписка. Письма Ремизова Зонову хранятся в РО ЦНБ АН Украины (Киев – Ш. 11959 – Ш. 12046). Копии этих писем имеются в частном собрании Р. Л. Щербакова ( Москва) и в РГАЛИ (ф. Н. С. Ашукина № 1890, оп. 3, ед. хр. 81) – фрагментарно (Ш.11986 - Ш.12.002). 2 письма (1905 г.) также в РГАЛИ (ф. Коллекция Я. Е. Тарнопольского № 2571, оп. 1, ед. хр. 150), и 1 письмо А. М. Ремизова № 420, оп. 1, ед. хр. 80. Письма Зонова Ремизову хранятся в ОР РНБ (СПб. – ф. А. М. Ремизова № 634, ед. хр. 113 и 249). В публикации использованы материалы РГАЛИ и ОР РНБ.

[7] Метрическая выпись для составления призывного списка к исполнению в 18... году воинской повинности // РГАЛИ, ф. 3042, оп. 1, ед. хр. 257, л. 1-2.

[8] Снигирев Б. А. П. Зонов [Некролог] // Театр и музыка 1923. № 31, с. 1012.

одной группе с Вс. Мейерхольдом, поступившем в училище в 1896 году сразу на второй курс. Летом 1897 года Зонов по приглашению Мейерхольда приехал погостить к нему в Пензу. Здесь и состоялось их знакомство с Ремизовым, отбывающим в Пензе ссылку.

Дружба с Ремизовым сыграла, как известно, большую роль в жизни Мейерхольда. За короткий срок "Кротик", как нарекли его новые друзья, сумел увлечь их идеями марксизма, привлек к революционной работе, познакомил их с новейшей западной литературой. В свою очередь участие в одном из спектаклей, поставленном Мейерхольдом, в пензенском Народном театре, оказалось событием, повлиявшем на Ремизова: наметился, пока еще внутренний, отход от революционной деятельности, в которую он был в Пензе сильно вовлечен и за которую был вторично осужден в марте 1898 г. Оставаясь в Пензе до 31 мая 1900 года, Ремизов продолжал встречаться с Мейерхольдом и Зоновым во время их приездов на каникулы.

В 1898-1899 гг. в их жизни произошли важные события. Они закончили Филармоническое училище и были приглашены в труппу Художественного театра, только что организованного К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко. Как известно, актерская судьба Мейерхольда складывалась в театре успешно. Особенный успех принесло ему исполнение роли Треплева в "Чайке". Несмотря на скудость сохранившихся записей Мейерхольда о Ремизове (он уничтожил их в связи с арестом, так как привлекался по его делу к допросу), очевидно, что образ Треплева был связан в сознании Мейерхольда с образом почитаемого им Ремизова.[9]

Идеалист, энтузиаст, активно воздействующий на окружающих, стремящийся развить их, страдалец – вот те качества, которые Мейерхольд особенно ценил в Ремизове. Но главным совпадением, думается, должно было быть писательство, столь новое и оригинальное, что могло вызвать только отрицание и насмешку. По воспоминаниям Ремизова, накануне высылки из Пензы "я читал ему [Мейерхольду] свои "завитушки". Он собирался в Ялту и покажет Чехову. А когда он появился на Пасхе, и опять мы встретились, он новорил обо всем, но только не о Чехове".[10] Рукописи пришлось забирать с собой в Усть-Сысольск, куда Ремизов прибыл по этапу в августе 1900 г., а спустя зиму, в Вологду, куда он прибыл с пароходным сообщением и оставался до конца ссылки.

[9] "Треплев – идеалист, сравнить с Ремизовым" // РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 765, л. 22 об. См.: комментарии О. М. Фельдмана к публикации: Мейерхольд в книге Алексея Ремизова "Иверень"// Театр 1994. № 2, с. 94, 100.

[10] Ремизов А. М. Иверень // РГАЛИ, ф. 420, оп. 5, ед. хр. 16, л. 193.

Мейерхольд и Зонов навещали Ремизова в Вологде летом и осенью 1901 года. Оба они, как впрочем и Ремизов, находились в состоянии душевного кризиса. О причинах и характере его дают представление письма Мейерхольда этого времени. В особенности разгон студенческой демонстрации у Казанского собора 4 марта, свидетелями которого стали Зонов и Мейерхольд, сильно подействовал на них. Возмущение полицейским произволом, невозможность борьбы, отчаяние – уводили от творчества, создавали ощущение "страшной затяжной болезни".[11] Для Зонова эти переживания усугублялись еще и тем, что в Художественном театре ему так и не удалось "развернуться". Он получил только две небольшие роли: Голубя-отца в "Федоре Иоанновиче" и 2-го волхва в "Смерти Грозного", а с конца сезона 1900 года его имя (он играл под псевдонимом Павлов) исчезает из афиш и программ театра.

В письме от 28 ноября 1901 г. А. Н. Тихонову, в то время активному участнику студенческого движения в Петербурге, Мейерхольд сообщает страшную новость: "Аркадий Павлович Зонов сошел с ума... Аркадий Павлович в палате для душевнобольных. Я навещаю его. Известил родных, но никого еще нет. Он пока на моем попечении".[12] Зонов находился на лечении в Центральном Полицейском приемном покое для душевнобольных при Пречистенском Полицейском доме (Штатный пер., 23). В воспоминаниях Г. И. Чулкова "Годы странствий" есть рассказ о том, как его жена, которой не давали свиданий с ним до вынесения приговора, проникала в садик лечебницы, и он мог видеть ее из окна своей камеры. Удалось ей это, "благодаря хлопотам В. Э. Мейерхольда: там сидел его приятель, ныне покойный, Зонов, сотрудник его по театру".[13]

Мейерхольда кризис, как известно, привел к конфликту с руководством театра, ему ничего не оставалось, как уйти из театра. Положение спасло предложение актера А. С. Кошеверова набрать труппу и снять театр в Херсоне на сезон 1902-1903 г. Часть бывших выпусников Филармонического училища, в том числе и выздоровевший Зонов, тоже ушли из Художественного театра и организовали в Херсоне "Труппу русских драматических артистов". В результате перенесенной болезни у Зонова "пропал его чудесный голос, появилась какая-то хрипота",[14] и это стало причиной того, что занят он теперь был в небольших и второ-

[11] Письмо В. Э. Мейерхольда А. П. Чехову от 18 апреля 1901 г. // Мейерхольд В. Э. Переписка. М., Искусство, 1976, с. 29-30.

[12] Там же, с. 32 (письмо В. Э. Мейерхольда А. Н. Тихонову от 28 ноября 1901).

[13] Г. И. Чулков. Годы странствий. Москва, Федерация, 1930, с. 15.

[14] Там же, с. 10-12.

степенных ролях,[15] главным образом помогая Мейерхольду, являясь помощником режиссера.

Весной 1903 года кончался срок ссылки Ремизова, и Мейерхольд предложил ему место заведующего литературной частью в “Театре новой драмы” (так теперь будет называться организованный им театр), справедливо возлагая на Ремизова надежды на обновление репертуара. За два года, проведенных в Вологде, литературные интересы Ремизова резко изменились. Если в Усть-Сысольск он привез с собой библиотеку русской классики: “я читал Толстого, Тургенева, Лескова и, нашего Вальтер Скотта, Лажечникова,[16] то в Вологде он знакомится с философией Ницше, увлекается творчеством Пшибышевского и Метерлинка, переводит их пьесы, следит за новинками западных и русских писателей-символистов.

Съездив по окончании ссылки (31 мая 1903 г.) в Москву и повидавшись с родными, Ремизов 19 июня приехал в Херсон, где поселился в гостинице “Лондонская”, а затем, к приезду С. П. Довгелло, снял квартиру на Ганнибаловской улице, в доме Бенович. В ожидании сбора труппы ТНД Ремизов начал работу над репертуаром, о чем сообщил Зонову в письме от 17 июля, предваряющем их встречу после двухлетней разлуки.

17 июля 1903 Херсон
Гостинница “Лондонская”

> Последним Вашим словом, дорогой Аркадий Павлович, была переволновавшая меня телеграмма: “Я имени ее не знаю”, с которой сочеталось много горьких, самых мучительных переживаний.
>
> Скоро будет тому два года.
>
> Два раза я хоронил Вас, два раза мысленно пробегал Ваши дни, сцепившиеся с моими днями, и теперь снова встретимся и снова будем жить в городе,* где в первый раз увидел я темное небо ночи и странный голубой свет, льющийся из этой тьмы.
>
> Месяц назад приехал сюда, взял нумер и затворился, выходя на свет только на полчаса в библиотеку. Все время сижу за бумагой и много терзаюсь. Есть неизъяснимая прелесть в молчании, долгом, когда во сне так много говоришь.

[15] Например: Денщик (“Три сестры”), Прохожий (“Вишневый сад”), Лакей (“Снег”), Старик (“Дети Ванюшина”), Повар (“Чайка”). Полный список ролей Зонова см. в записной книжке В. Э. Мейерхольда // РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2742, л. 5.

[16] Там же, л. 18.

* зачеркнуто: этом Херсоне

Будто растет в тебе что-то. И вот проглянет и распустится, и ты узнаешь, чего не знал и не предугадывал до этих пор.

А хорошо тут жить и хорошо еще оттого, что переносишься туда на север и всякую-то полоску, всякую пылинку перебираешь там и ласкаешь.

Осень придет...

Я и теперь часто, закутавшись с головой под одеяло, говорю себе: "осень придет", и всегда всегда вижу синие сумерки и чувствую ту тоску жизни, которую лелеют они.

Вы слышали когда-нибудь Грига, у него вот хорошо это выражено, а я не умею.

Почему заговорил об этом с Вами, Аркадий Павлович, отчет отдать не могу, может быть оттого, что Вы на севере. Особенных перемен в жизни моей не произошло: все по-прежнему нахожусь под надзором, хотя теперь и негласным, все так же безобразен и неуклюж, а то, что я женат вот уже полтора года, об этом, должно быть, Вам также известно.

Стало быть скоро в некотором роде произойдет ренессанс Пензы и Вологды, Аркадий Павлович.

А. Ремизов[17]

Ремизов молчальник и затворник, каким по-новому представал он со страниц письма, по своей открытости стоящего особняком в их переписке, был как нельзя более близок Зонову. Страстный любитель природы, в восприятии товарищей он был "какой-то осенний, с лучистыми мечтательными глазами, серый и шершавый, как лось, чутко слушающий где-нибудь, неслышно приминая уже бурую траву, в чаще облетевших кустов или орешника".[18]

Сезон 1903-1904 г. в ТНД начался для Ремизова удачно: Мейерхольд принял к постановке пьесу Пшибышевского "Снег" в его совместно с С. П. Довгелло сделанном переводе.[19]

[17] РГАЛИ, ф. 1890, оп. 3, ед. хр. 81, л. 2-3 об (III, II 986). Сообщая Зонову, что он женат уже полтора года, Ремизов фиксирует начало сближения с С. П. Довгелло концом 1901 - началом 1902 г. О драматической истории их отношений см. Письма А. М. Ремизова к П. Е. Щеголеву. Часть 1. Вологда (1902-1903). Вступ. статья и комм. А. М. Грачевой // Ежегодник РОПД на 1995 год. СПб., Дм. Буланин, 1999, с. 121-185.

[18] Сахновский В. Бог лар театра. Об А. П. Зонове // Мастерство театра. Временник Камерного театра. М. 1922. № 1, с. 72.

[19] Пшибышевский Ст. Снег. Драма в 4-х актах. Пер. Серафимы и Алексея Ремизовых. М., Тип. М. А. Добрышина, 1903. 66 с. На обороте титульного листа сообщалось: "Представлена в первый раз в Херсоне артистами "Товарищества Новой Драмы" (дирекция Вс. Мейерхольда) 19 декабря 1903 г., в Москве в Интер-

Другим драматургом, которого Ремизов "открыл" Мейерхольду, был Метерлинк. В 1903 году в его переводе (под псевдонимом) была издана пьеса Метерлинка "Сестра Беатриса": Миракль (Пер. Александра Алконоста. Москва. Типо-литография Н. М. Михайлова, 1903. 49 с.). В фонде Мейерхольда (РГАЛИ) сохранился режиссерский экземпляр пьесы с надписью на титульном листе: "Сказка. Пер. Алексея Ремизова". Слова: миракль и Александра Алконоста – зачеркнуты.[20]

Осуществить постановку удалось гораздо позднее, в 1906 году. "Сестра Беатриса" стала лучшей постановкой Мейерхольда в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской.

По окончании сезона Ремизов не едет с труппой на гастроли, а переезжает с женой, которой предстоят роды, в Одессу. Письма этого периода свидетельствуют о напряженной работе по подготовке репертуара для нового сезона. В письме Зонову от 10 марта 1904 г. Ремизов сообщал:

> ...Привет получили Ваш, дорогой Аркадий Павлович, и со старухою шлем поклон Вам! Через дней 5-6 на имя М. А., которому кланяемся, придет посылка с рукописями в переплетах:
>
> 1) Для счастья.
>
> 2) Золотое Руно.
>
> Очень прошу Вас, А. П., переписать их в 3-х экземплярах (по 2-а для цензуры и 1 для меня) и, переписав, на замедлить отсылкой в Р.Т.О. (а мне по 1 экз.). Настойчиво напоминайте Вс[еволоду], который грешит великим грехом забвения.
>
> Вы еще не кончите переписки, как доставлю Вам еще 2 пьесы, но об этом напишу особо.
>
> "Мать" "Правдой" отказана: надо, видите ли журналу г-а из толокна.[21]

национальном театре Е. Е. Кованевского 22 января 1904 г. "Таким образом, уточняется дата выхода пьесы: январь-февраль 1904 г. Сохранился автограф перевода (16.12.1903) с пометами В. Э. Мейерхольда. РГАЛИ, ф. 420, оп. 1, ед. хр. 43. Ремизову принадлежат рецензии на постановку "Снега" в ТНД: 1. Товарищество Новой Драмы // Весы 1904. № 4, с. 36-39, или "Мейерхольд в русской театральной критике. 1892-1918". М., АРТ, 1997, с. 33-37 и 414; 2. (предположительно) Б. п. Городской театр // Там же, с. 32-33 и 413-414.

[20] РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 40.

[21] РГАЛИ, ф. 1890, оп. 3, ед. хр. 81, л. 5 (письмо А. Ремизова А. Зонову – III. II 987 ), Одесса, Раскидайловская, № 5, кв. 10; М. А.- Михаил Алексеевич Михайлов (1875-1940) – театральный художник и артист ТНД, муж М. М. Мунт – свояченицы Вс. Э. Мейерхольда. Зонов каждое лето гостил у Михайловых в имении сестер Мунт - Лопатино, Ремизов бывал в Лопатине летом 1897 года во время пензенской ссылки, о чем свидетельствует его дарственная надпись на книге, подаренной В. Э.

В письме от 4 апреля 1904 г. Ремизов дает распоряжение о новой пьесе: "Экземпляр переплетенного "Продавца солнца" не присылайте, а берегите, он пойдет в библиотеку Всеволода".[22] В письме от 27 апреля Ремизов шлет настойчивые просьбы о подготовке своих переводов пьес к печати: "Да. пьесы: – "Золотое Руно", "Для счастья" – не переписывайте. А "Продавца солнца" перепишите. Бога ради, вместе с статьей Реми де Гурмона. И переписанное пришлите мне. Послал в один журнал, и ее затеряли. "Для счастья" и "Мать" издает Саблин, "Золотое Руно" предложить бы Соколовой".[23] Несмотря на энтузиазм и подвижничество, с которыми отнесся Ремизов к делу обновления репертуара ТНД, мечтам его о новом театре сбыться не удалось.

Перед отъездом труппы на новый сезон в Тифлис между Ремизовым и Мейерхольдом произошел конфликт. Глухие намеки на происшедшее содержатся в письме Ремизова О. Маделунгу от 13 сентября 1904 года: "Хотел сделать шаг к высшей оценке своего труда и нарвался. А нарвался так, что целыми днями крутил головой, ногами топал и... и пока ничего не придумал. Сны упоительной боли на миг погасли, задавило их сознание, что тебя выбросили на улицу и предоставили зубами щелкать".[24]

Оставшись без места, Ремизов переезжает с женой и дочерью Наташей (родилась в Одессе 18 апреля 1904) сначала в Киев, а с февраля

Мейерхольду и его жене О. М. Мунт // РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2724, л. 1; Пшибышевский Ст. Для счастья. Драма в трех д. Известны издания: без указ. пер. Харьков 1904. Пер. Я. В. Перовича. Одесса 1904; Пшибышевский Ст. Золотое руно. Драма в 3-х д. Пер. А. и С. Ремизовых (Март 1904 г.), 171 л. // РГАЛИ, ф. 420 оп. 1, ед. хр. 41 (Автограф переводчиков). Пшибышевский Ст. Мать. Драма в 4-х д. Известны переводы: Ал. Вознесенского. Одесса 1904 и Е. и И. Леонтьевых. Москва 1905; Правда. Журнал искусства, литературы и общественной жизни. Москва 1904-1906.

[22] РГАЛИ, ф. 1890, оп. 3, ед. хр. 81, л. 5 об (письмо А. Ремизова А. Зонову – III. II 988). Рашильд (наст. имя и фамилия Маргерит Эмери, по мужу Валлет - 1860-1953) – французская писательница и драматург. Продавец солнца. Пьеса в одном акте. Пер. с франц. А. Ремизова // Новый путь 1904. № 6, с. 176-188; а также: Ремизов А. М. Переводы. СПб., Изд. журнала "Театр и искусство" 1908. Пьеса опубликована с предисловием Реми де Гурмона в пер. Ремизова.

[23] РГАЛИ, ф. 1890, оп. 3, ед. хр. 81., л. 7 (письмо А. Ремизова А. Зонову – III. II 989 ) Одесса. Саблин Владимир Михайлович (1872-1916) – издатель, переводчик, журналист. Издал Полное собрание сочинений Ст. Пшибышевского. М. 1905. Т. 1-8. Соколова Мария Алекс. – содержательница театральной библиотеки.

[24] Письма А. М. Ремизова и В. Я. Брюсова к О. Маделунгу. Сост., подгот. текста, пред. и прим. П. Альберга Енсена и П. У. Мёллера. Copenhagen 1976, с. 31.

1905 года начинается петербургский период жизни Ремизова. Вместе с Н. А. Бердяевым и С. Н. Булгаковым он становится одной из главной фигур в журнале “Вопросы жизни”, б. “Новый путь”, сотрудником которого он был с 1903 года.[25] Журнал принял к публикации его роман “Пруд” и ряд переводов, в том числе драм: А. Жида, Рашильд, А. Штеенбуха.[26]

Связь с ТНД не прекращалась. В репертуарной части театра, которая перешла в ведение помощника режиссера – Зонова, оставались пьесы, переведенные Ремизовым для тифлисского сезона, судьба их не могла его не беспокоить. В письме Зонову от 5 октября 1904 г. Ремизов сообщал: “Приступил к переводу “Слепых”. Выйдет ли дело на театре, сомнения берут. Добиваюсь от Всеволода постановки “Гостей” и “Драмы жизни”, о которых мечтаю написать. Очень было бы хорошо, если бы прислали мне “Др[аму] жизни (в библиот[еке] два экз[емпляра]).[27]

В свою очередь Зонов информировал Ремизова о постановках его переводов: “Мы здесь объявили было “Золотое Руно”, да, кажется, придется снять. “Женщину в окне” ставили в Вашем переводе. Из цензуры ничего

[25] Об истории “Вопросов жизни” и о роли Ремизова в нем см. глубоко содержательную книгу М. Колерова, Не мир, но меч. Русская религиозно-философская печать от “Проблем идеализма” до “Вех”. 1901-1902. СПб., Алетейя, 1996.

[26] См. “Новый путь” и “Вопросы жизни” 1903-1905. Указатель содержания. СПб., РНБ, 1996. В письме от 21. IV. 1905 г. Ремизов извещал Зонова: “Посылаю Филоктета, сказку Андерсена и Японскую гравюру. Один экземп[ляр] передайте Всеволоду”// РГАЛИ, ф. 1890, оп. 3, ед. хр. 81, л. 11 об. Речь идет о переводах Ремизова: 1. Жид А. Филоктет, или трактат о трех добродетелях. Пер. А. Ремизова // Вопросы жизни 1905. № 3, с. 183-204. 2. Андерсен Г. Х. Свиньи в лесу. Сказка // Вопросы жизни 1905. № 3, с. 251-254. 3. Пшесмыцкий З. Японская гравюра. Пер. А. Р. и Н. Ф. // Вопросы жизни 1905. № 2, с. 247-280. Штеенбух А. Любовь. Пьеса. Пер. А. Ремизова, Вопросы жизни 1905. № 6, с. 91-105.

[27] РГАЛИ, ф. 1890, оп. 3, ед. хр. 81, л. 9 (письмо А. Ремизова А. Зонову – III. II 991 ), Киев, Безаковская 20, 17. Метерлинк М. Слепые. Пер. А. Ремизова (ценз. разрешение 28 декабря 1904) // Алексей Ремизов. Новые материалы. Вступ. заметка и публикация А. М. Грачевой // Алексей Ремизов. Исследования и материалы, с. 191-213. Пшибышевский Ст. Гости. Драматический эпилог в одном акте. Пер. А. и С. Ремизовых // Местонахождение цензурного экземпляра рукописи-автографа установлено А.. М. Грачевой. См.: Письма А. М. Ремизова к П. Е. Щеголеву. Часть 1. Вологда (1902-1903). Вступ. ст., подготовка текста и комм. А. М. Грачевой // Ежегодник РОПД на 1995. СПб. 1999, с. 153. Гамсун К. Драма жизни. Пьеса в 4-х д. Известны переводы: С. А. Полякова. 1-3 изд.-М., Скорпион, 1902, 1906, 1907 и др. более поздние.

не получено. “Продавец солнца” проваляется в предположениях”.[28] В письме от 21.4.1905 г. Ремизов продолжил переговоры о своих переводах:

> Аркадий Павлович, ускорьте присылку цензур[ованного] экз[емпляра] “Для счастья” и простого “Любви” (Штеенбуха).
>
> Цензур[ованный] экз[емпляр] (это между нами, Мейерхол[ьду] не пишу, а что написал – туманно, хоть и не солгал).
>
> “Для счастья” мне немедленно необходим потому. что получил сегодня от завед[ующего] репертуар[ом] импер[аторских] театров письмо, в котором говорится. что “Для счастья” пойдет в Малом театре (Москва) сезон 1905/6 в моем переводе, так надо послать цензур[ованный] и простой экз. в Теа-литер[атурный] комитет для одобрения. А у меня ни цензур[ованного], ни простого. Если бы был хоть черновик, я тут мигом устроил бы цензу-р[ованный], да нет его. Так ускорьте, А[ркадий] П[авлович].
>
> “Любовь” нужна в виду возможности ее напечатать в “В[опросах] ж[изни]”. Собираюсь печатать, как Граббе “Шутку, сатиру”, да боюсь откажут в виду большого формата. Граббе не к спеху, а все-же пришлите.[29]

Оценивая сезон 1904-1905 г., Зонов писал Ремизову (в недатированном письме):

> В материальном отношении прошло благополучно, зато на художественной стороне прореха и большая; все-таки под конец сезона немного подняли голову, бацилла духа хотя немного прибавилась. [...] Из Ваших переводов все-таки удалось поставить “Золотое Руно”. Здесь в Николаеве предположен исключительно новый репертуар. Захватил 40 пьес и конечно Ваши. Непременно пойдет “Ради счастья”. Будем играть в Вашем переводе, а вот “Золотое Руно” не во гнев будь сказано, подгуляло, правда переводили наспех и без души, но это, конечно, не помешает ставить на сцене перевод Ваш. Ну, не сердитесь на критику. С другими переводами не ознакомился еще.[30]

[28] ОР РНБ, ф. 634, ед. хр. 113, л.18 об. (письмо А. Зонова А. Ремизову, Б. д. [I-IV 1905 г.]. “Золотое руно”. Драма Ст. Пшибышевского в пер. А. и С. Ремизовых ставилась в ТНД в сезон 1903-1904 г. (11.VIII.1904). ”Женщина в окне”. Драма. Этюд в 1 д. Гуго фон Гофмансталя в пер. А. Ремизова ставилась в ТНД в сезон 1904-1905 г. (14.XII.1904). Известны переводы: С. Орловского б. м., б. г. и С. Соколовского, Москва 1906.

[29] РГАЛИ, ф. 1890, оп. 3, ед. хр. 81, л. 11 и об. (письмо А. Ремизова А. Зонову – III. II 994 ). “Для счастья”. Драма в 3-х д. Ст. Пшибышевского в пер. А. М. и С. П. Ремизовых ставилась в Малом театре в сезон 1905-1906 г. (11 января 1906). Граббе Х. Д. Шутка, ирония и нечто поглубже. См. А. М. Грачевой “Неизвестные театральные переводы Алексея Ремизова // Europa Orientalis 1994 / 1, с. 207-283.

[30] ОР РНБ, ф. 634, ед. хр. 113, л.21 и об. Постановка пьесы “Для счастья” в ТНД не была осуществлена.

Тифлисский сезон был последним для ТНД. По окончании сезона Мейерхольд едет в Москву, где встречается со Станиславским. Они договариваются о создании Театра-студии – филиале Художественного театра с экспериментальными задачами в области репертуара и режиссерских разработок.[31] Часть труппы, в том числе и Зонов получили приглашение в Театр-студию. Зонов принял решение не сразу. Своими сомнениями он поделился с Ремизовым. Боясь потерять обретенное с таким трудом в ТНД собственное "я" Зонов писал: "Всеволод говорит, что пристроит в Москве, о новом деле он уже писал Вам, но от его предложения как-то коробит, и главное, что-то говорит во мне, что там для меня могила. Поднять голову уже не придется, останешься исполнительным, а может быть и ученой обезьяной. Задавят, хотя и маленькую, личность. Никто и ничто от этого не потеряет, но ведь все-таки меня! Гореть там не смогу, а ведь это еще имеет смысл, остальное пустяки".[32]

Эти строки были продиктованы воспоминаниями о неудавшейся актерской карьере в Художественном театре, о событиях едва не приведших Зонова к гибели. Слова Ремизова из письма от 17 апреля 1903 года: "два раза я хоронил Вас", потеря голоса, а также, что Зонов оказался в больнице при полицейской части наводят на предположение, что имела место попытка самоубийства.

Кстати, историю эту Ремизов собирался описать. В письме от 25 октября 1906 года он просил Зонова: "А[ркадий] П[авлович], если удосужитесь, нипишите мне от "я" Вашу сумасшедшую историю, вроде дневника, что-ль, или просто летописью. Пишите не торопясь, с подробностями и обстановки и быта Вас окружавших. Конечно, не только Ваше пребывание в сум[асшедшем] доме [и] до тех пор несколько дней. Вместо имен ставьте инициалы или вымышленные имена, чтобы меня не спутало".[33]

Ни на актерскую, ни на режиссерскую работу в Студии Зонову рассчитывать не приходилось. Предложение войти в литературное бюро Студии, возглавляемое В. Я. Брюсовым и Ю. К. Балтрушайтисом также вызвало у него большие сомнения. [34]За советом он обратился к Ремизову:

[31] О Театре-студии см. Станиславский К. С. Моя жизнь в искусстве. М.-Л., Искусство, 1980; Волков Н. Мейерхольд. Т.1. М.-Л., Academia, 1929, с. 193-214.

[32] ОР РНБ, ф. 634, ед. хр. 113, л. 23. Письмо А. Зонова А. Ремизову. Б. д. [IV-V 1905 г. ].

[33] РГАЛИ, ф. 1890, оп. 3, ед. хр. 81, л. 18 и об. (III. 12 003).

[34] См. Виноградова И. Жизнь и творчество К. С. Станиславского. Летопись жизни и творчества. Т. 1. 1863-1905. М., ВТО, 1971, с. 507. "Привлекает к работе в Театре-студии В. Я. Брюсова в качестве заведующего литературным бюро". Бал-

Уж очень больно губить себя, как хоть крохотного художника. Здесь всегда только исполнитель, а интерес инициативы должен сузиться, потому что литературное бюро, самое интересное, будет не по плечу. Конечно, теплее в Студии, чем в провинциальном болоте, но можно ведь все-таки сохранить и жизнь и "дух жив". [....] Как посоветуете? Есть ли, признаете ли за Студией будущее? И вообще хоть что-нибудь напишите и помогите разобраться над дилеммой: нельзя ли моральное, материальное, вообще тепленькое променять на холод, неизвестность, вообще на жертву ради искусства, но быть свободным, хоть и творить безрезультатно?[35]

Ремизов не только наставил Зонова на "путь истинный", но судя по письму от 1 июля 1905 активно включился в пропаганду новой драмы и создание новаторского театра.

СПб. I / VII 1905

Дорогой Аркадий Павлович !

Два дня, как получил Ваше письмо, и не отвечал на него. Думал, разговаривал с С[ерафимой] П[авловной]. Не знаю, может слишком субъективно скажу Вам – я измытарился в провинции – и вот Вам не посоветовал бы снова погружиться в месиво. Как вспомнишь все, эти улицы, эту публику, эти неопределенности, и не хочется ни в Херсон, ни в Пензу, ни в Вологду. А Рязань не лучше этих богоспасаемых градов Российских.

Так говорю Вам. Оставайтесь в "Студии". Правда, Ваша роль в провинции будет на виду и с аплодисментами, а тут, "за стеной", но тут Вы больше сделаете.

Исторически "Студия" займет свое место, от нее родится новая "студия". Я думаю теперь о новом театре, который придет через "Студию" – Театр Мистерий.

Он вылупится из Пшибывшевского, Гофмансталя, Верхарна. Оставайтесь в "Студии".

Аркадий Павлович! Ходатайствуйте перед Всеволодом о постановке "Гостей" Пшибывшевского. Убедите его, это драма великого значения.

№ 2 В[опросы] Ж[изни] с "Безумцем и Смертью": послал 3 экз[емпляр] на имя Всеволода в Пушкино.

"Авантюрист" Гофмансталя будет напечатан в "В[опросах] Ж[изни]" в переводе С. Орловского (Софии Шиль). Зимой я приеду в Москву. Извещайте меня о событиях. Потом еще есть просьба: если встретится в газетах

трушайтис Юргис Казимирович (1873-1944) – поэт, переводчик, критик, член литературного бюро Театра-студии. Письмо Ю. К. Балтрушайтиса А. П. Зонову // РГАЛИ, ф. 998, оп.1, ед. хр. 3410.

[35] ОР РНБ, ф. 634, ед. хр. 113, л. 1-2. Письмо А.Зонова А. Ремизову. Б. д. [VI 1905 г.].

отзыв о "Пруде", присылайте мне весь номер, а не вырезку, чтобы знать город и наз[вание] газеты.

Когда устроитесь, жду [от] Вас отзыв о "Пруде".

Не посылаю сейчас оттиска, пришлю все оттиски сразу сброшюрованные.

С[ерафима] П[авловна] присоединяется к моему мнению.

Всего Вам хорошего.

А. Ремизов[36]

Последовав совету Ремизова, Зонов прекратил хлопоты по подысканию места и остался в Студии. Если Балтрушайтис и Брюсов занимались в основном разработкой идейно-теоретической программы будущего символистского театра,[37] то деятельность Зонова и находящегося в тени Ремизова была конкретной и энергичной.

Для премьеры Театра-студии Мейерхольд предложил два спектакля ТНД по пьесам в переводе Ремизова: "Смерть Тентажиля" Метерлинка и "Снег" Пшибышевского. Позднее в "Кукхе" Ремизов вспоминал: "

Готовилась к постановке "Смерть Тентажиля" в моем переводе, проверенном Брюсовым и Балтрушайтисом. По делам этой студии Зонов приехал в Петербург.[38]

Поездка в Петербург была вызвана необходимостью создания репертуара для сезона 1905/1906 г. Зонов предложил Станиславскому несколько пьес в переводе Ремизова. Он сообщал об этом Ремизову:

[36] РГАЛИ, ф. 1890, оп. 3, ед. хр. 81, л. 12-13 (III, II 996). Гуго фон Гофмансталь. Безумец и смерть: Пьеса. Пер. С. Орловского // Вопросы жизни 1905. № 2, с. 151-170. Гуго фон Гофмансталь. Авантюрист и певица, или подарки жизни: Пьеса в одном действии. Пер. С. Орловского // Драмы. М. 1906. Шиль Софья Николаевна (псевдоним Сергей Орловский) (1870-1927) – переводчица, преподавала литературу на Пречистенских рабочих курсах. В "Вопросах жизни" пьеса не публиковалась. Ремизов А. М. Пруд. Роман // Вопросы жизни 1905. № 4-10.

[37] См. Письмо Ю. К. Балтрушайтиса В. Э. Мейерхольду от 11.07.1905 г. // В. Э. Мейерхольд. Переписка. Москва, Искусство, 1976, с. 53, и письмо Ю. К. Балтрушайтиса А. П. Зонову от VII 1905 г. // РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 3410.

[38] Ремизов А. М.. Розанова письма // Окно. Сб. 2. Париж 1923, с. 150. Метерлинк М. Смерть Тентажиля. Пьеса в 5 д. Пер. Алексея Ремизова. Рукопись автограф А. Ремизова с правкой В. Я. Брюсова и режиссерский экземпляр (рукопись рукою Зонова) с пометами В. Э. Мейерхольда // РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 23-24-25. См. письмо В. Э. Мейерхольда В. Я. Брюсову от 20 сентября 1905 г. с просьбой подправить текст ремизовского перевода // В. Э. Мейерхольд. Переписка. Москва, Искусство, 1976, с. 57.

> "Смерть Тентажиля" наверно пройдет хорошо во всех смыслах. Не могу сказать того же о "Продавце солнца". "Снег" тоже, пьеса едва ли сосредоточит большое внимание. [...] Не выслать ли "Искатель приключений" Ваш перевод? Может быть пойдет и тогда, конечно, проведем свой перевод. Выслать черновик заявления не стоит. Просто напишите о своем согласии и только. Пьесы: "Снег", "Смерть Тентажиля", "Продавец солнца", "Любовь" и "Искатель приключений", на всякий случай в скобках "Авантюристы". Ну да вот что, теперь пока время свободно, я сам перепишу и подсуну. "Любовь" у Станиславского, ответа еще нет от него. "Гостей" поскорей пошлите.[39]

> "Гости" наверно пойдут. Сообщите, пожалуйста, откуда послана "За стенами". До сих пор не получали. "Безумец и смерть" получены. Будьте добры, сообщите, что есть на русском языке о Верхарне и Верхарна. Работа в исканьи стиля и языка начинает в Метерлинке направляться. Еще не найдено твердых основ, но в общем получится много интересного. "Снег" будет поставлен роскошно. Декорации удивительны, пьеса разработана, была уже первая генеральная.[40]

> "Сфинкс" переводите поскорей, только подчеркните свои достоинства и недостатки старого перевода, чтобы была у нас это зацепка. Устроим.[41]

Летние письма Ремизова Зонову насыщены информацией о переводах пьес. В письме от 17 июля 1905 г. он сообщал:

> "Принцесса Мален" начата..."Гости" сейчас находятся в "Театральной России" (они будут напечатаны, а еще не напечатаны) в очень скором времени....Я получил "В стенах". Известите, к какому времени я должен представить в "Студии" исправленный экземпляр?... Если "Принцессу Мален"

[39] ОР РНБ, ф. 634, ед. хр. 113, л. 3 и об. Письмо А. Зонова А. Ремизову. Б. д. [VII 1905 г.] Ответ на письмо А. Ремизова от 17. 07. 1905 г. (б. д.). К письму приложен образец заявления: "Форма № 2. В литературное бюро Театра-Студии. На постановку моих переводов пьес (перечислить все) даю мое согласие на условиях, установленных Союзом драматических и музыкальных писателей, где состою членом" (Там же, л. 16). Гуго фон Гофмансталь. Искатель приключений и певица. Пер. А. М. Ремизова // Europa Orientalis 1995. № 1, с. 289-354.

[40] ОР РНБ, ф. 634, ед. хр. 113, л. 6 об. Письмо А. Зонова А. Ремизову. Б. д. [VIII 1905 г.]. Метерлинк М. Interieur (За стенами) // Пелсас и Мелисанда. За стенами дома. Смерть Тентажиля. [Без указ. пер. ]. СПб. 1903. (Прил. к журналу "Звезда"). "Снег" Ст. Пшибышевского в переводе А. и С. Ремизовых готовился к постановке в Театре-студии одновременно со "Смертью Тентажиля". Декорации художника В. И. Денисова. См. В. Э. Мейерхольд. Беседы с актерами перед началом работы над пьесой "Смерть Тентажиля" // РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 27.

[41] ОР РНБ, ф. 634, ед. хр. 113, л. 7 об. Письмо А. Зонова А. Ремизову. Б. д. [VIII 1905 г.]. Ответ на письмо А.Ремизова от 14. 08. 1905 г.

слишком скорее надо, то рекомендую перевод Л. Вилькиной (жена Минского), который немедленно пришлю, Вам...[42]

В следующем письме от 15 августа 1905 г. Ремизов продолжил переговоры с Зоновым о репертуаре: «Посылаю “Сфинкса”. Старый перевод ничего. А этот новый. Стилизирован. Усилен и подчеркнут... Напишите, будет ли поставлен “Сфинкс” в нашем переводе. Если будет, то С[ерафима] П[авловна] отдает мне права, и мы заключим условие у нотариуса».[43]

Ремизов не только срочно работал над переводами для Студии, но предложил Мейерхольду расширить состав литературного бюро Студии за счет петербуржцев. В письме Мейерхольду (недатированное) он советовал ему: “Пригласите в бюро Вячеслава Иванова, Лидию Дмитриевну Зиновьеву-Аннибал-Иванову, а также П. Е. Щеголева, который для Вашего дела весьма пригодится”.[44]

За лето репертуар Студии на предстоящий сезон (1905/1906 г) был сформирован. В сентябрьском номере “Вопросов жизни” была помещена статья Г. И. Чулкова, которая носила идейно-установочный и программный характер, раскрывая взгляды “религиозных марксистов” и “мистических анархистов” на роль и значение театра в деле “социального обновления” и “мирового освобождения”. Заканчивалась статья информацией о Театре-студии, которая могла исходить только от Ремизова или Зонова. Был приведен список пьес, предположенных к постановке: “Комедия любви” Ибсена, “Ганнеле” и “Красный петух” Гауптмана, “Земля” Валерия Брюсова, “Тантал” Вяч. Иванова, “Принцесса Мален” Метерлинка, “Эдип и Сфинкс” Пеладана, “Зори” и “Филипп II” Э. Верхарна, “Гости” и

[42] РГАЛИ, ф. 1890, оп. 3, ед. хр. 81, л. 13 и 14. Письмо А. Ремизова А. Зонову. Метерлинк М. Принцесса Мален. Пьеса в 5 д. Известны переводы: Л. Вилькиной. СПб. 1903 (Прил. к журналу “Звезда”. Пер. Ан. Чеботаревской. М., Польза, б.г.).

[43] РГАЛИ, ф. 1890, оп. 3, ед. хр. 81, л. 15 об. Письмо А. Ремизова А. Зонову от 12 августа 1905. [III. 12.000]. Зонов писал Ремизову: «Не стоит возиться со “Сфинксом”, пьеса может не пойти, уж очень трудно а кроме того все надо переучивать. Решение возвратить ее по совету Всеволода» // ОР РНБ, ф. 634, ед. хр. 113, л. 10. Письмо А. Зонова (б. д.).

[44] РГАЛИ, ф. 2567, оп. 2, ед. хр. 409, л. 1. Письмо А. Ремизова В. Мейерхольду [1905]. Щеголев Павел Елисеевич (1877-1931) – историк литературы. Выступал как театральный рецензент под псевдонимом “Павлов”. Ремизов повторил это предложение и в письме А.Зонову от 14 августа 1905 г.: “Пускай Всеволод пошлет официальное приглашение в бюро П. Е. Щеголеву. СПб., Невский, 19 редак[ция] “Наша жизнь”. Вяч. Ивановичу Иванову и Лидии Дмитриевне Зиновьевой-Аннибал. СПб., Таврическая № 25, кв. 24. // РГАЛИ, ф. 1890, оп. 3, ед. хр. 81. л. 14 об.

"Снег" С. Пшибышевского, "Драма жизни" Кнута Гамсуна, "Смерть Тициана" Гуго фон Гофмансталя, "Самум" Стриндберга; драмы Кальдерона, Рашильда, Тетмайера и других. Первой пьесой для постановки намечена "Смерть Тентажиля" Метерлинка (в переводе Алексея Ремизова) ...Театральным литературным бюро заведует А. П. Зонов.[45]

Статья была приурочена к намечавшемуся открытию Студии, но оно все откладывалось, да так и не состоялось из-за декабрьских революционных событий 1905 года. Лишь генеральная репетиция "Смерти Тентажиля" была показана узкому кругу художественной интеллигенции.

Трудно сказать, как сложилась бы дальше режиссерская судьба Мейерхольда, не окажись Ремизов в Петербурге. Идея нового театра из Москвы переносится в Петербург: уже в январе 1906 года Мейерхольд приехал туда для переговоров о создании театра "Факелы". Заседание инициативной группы, в которую вместе с Вяч. Ивановым и Л. Д. Зиновьевой-Аннибал, В. Брюсовым, Ф. Сологубом, Г. Чулковым, Андреем Белым, Н. Тэффи и другими вошел и Ремизов, состоялось на "башне" у Вяч. Иванова.[46]

Осуществление проекта затягивалось, но уже в феврале 1906 года инициативу в воплощении театральных новаций взяла на себя В. Ф. Комиссаржевская: она пригласила Мейерхольда в свой театр в качестве актера и режиссера. Часть труппы бывшего ТНД и Студии, в том числе и Зонов поступили в труппу Драматического театра. Начался новый, петербургский период совместной деятельности друзей. Для Мейерхольда – театр Комиссаржевской стал лабораторией новых режиссерских методов, для Зонова – школой режиссуры, для Ремизова – первым шагом в драматургии. В области репертуара Мейерхольд продолжил реализацию неосуществленных замыслов Студии. Он поставил драмы Ибсена, Метерлинка, Гофмансталя, Пшибышевского, но возникли и существенные коррективы: Мейерхольдом были приняты к постановке пьесы современных авторов – символистов: "Балаганчик" Блока, "Победа смерти" Сологуба, а также "Бесовское действо" А. Ремизова.

Первые сообщения о пьесе Ремизова появились в октябре 1907 года: «А. М. Ремизов написал "Бесовское действо над некиим иноком, а также смерть праведника, сиречь, прение Живота со Смертью". Представление в 3-х действиях с прологом и эпилогом» – сообщала газета "Театр" (1907.

[45] Мейерхольд в русской театральной критике. 1892-1918. М. 1997, с. 45-48.

[46] Вс. Мейерхольд. Статья о создании нового театра ("Факелы"). Приложение: "Краткая запись совещания о театре Факелы с выступлениями А. М. Горького, Г. И. Чулкова, А. Белого и др." Январь 1906. // РГАЛИ, ф. 998, оп.1, ед. хр. 386.

№ 78-79 от 20-21 октября). Замысел и идея постановки принадлежали Мейерхольду, но осуществить ее ему не пришлось. 10 ноября 1907 г. он неожиданно получил отставку. Конфликт Комиссаржевской и Мейерхольда носил как творческий, так и личный характер, разрешение его оказалось для Мейерхольда оскорбительным.

Естественно было бы ожидать, что в знак солидарности со своим товарищем Ремизов откажется от постановки и заберет пьесу. Однако этого не произошло, и согласно "Дневнику репетиций" 14 ноября начались репетиции спектакля. Ремизов присутствовал на некоторых из них и помогал Ф. Ф. Комиссаржевскому и актерам.[47] Прекрасные декорации М. В. Добужинского, музыка М. А. Кузмина не спасли положения – "провал пьесы полный..." – так писал о премьере спектакля (4 декабря 1907 г.) неизвестный театральный критик – "Мрачный адский фарс вызывал смертную скуку, и замысел автора остался неразгаданным".[48]

Добужинский в своих воспоминаниях упоминает, как они "с Ремизовым храбро выходили на аплодисменты части зрителей среди шума, свиста и негодующих выкриков".[49] Критик Ю. Беляев сосредоточил свой гнев и возмущение на личности автора: "Весьма храбро выходил и г. Ремизов, подставляя себя с видом непонятого гения a-la Горький щелчкам и насмешкам, которыми встречалось его появление. Ни свистать, ни шикать тут было не надо. Алексеев Ремизовых этим не проймешь. Эти декаденствующие манияки, подобно изуверствующим сектантам, только и ждут случая, чтобы "пострадать".[50]

Сочувствующие отклики шли из символистских кругов. Г. И. Чулков связывал неуспех пьесы с цензурными купюрами, давая высокую оценку

[47] Ремизов присутствовал на репетициях "Бесовского действа" 14-го, 17-го и 20-го ноября 1907 г. 16 ноября репетицию вели режиссер Рудольф Альфредович Унгерн и помощник режиссера Эрнест Эрнестович Туриг. 17 ноября к репетициям приступил Ф. Ф. Комиссаржевский. Зонов играл роль демона ТИМЕЛИХА. "Пока никого, кроме Зонова, не вижу, – писал в "Дневнике репетиций и спектаклей" Ф. Ф. Комиссаржевский, – актеры почти ничего не вносят своего, нет никакой инициативы, привыкли действовать только по указке" // РГАЛИ, ф. 778, оп. 2, ед. хр. 73, л. 98. Зонов был привлечен им к постановке пьесы. "Пьесу взял Ф. Ф. Комиссаржевский и А. П. Зонов. Под их глазом она и была разыграна на театре" (Туриг Э. Хождение по цензурным мукам // В книге А. Ремизова. Бесовское действо. Пб., ТЕО, 1919, с. 117.

[48] Б. п. О чем говорят и пишут // Театр. Газета 1907. № 125, с. 12-13.

[49] Добужинский М. В. Воспоминания. М., Наука, 1987, с. 232.

[50] Цитируется по отрывку в газете "Театр" 1907. № 125, с. 13.

Ремизову – драматургу.[51] Ободрительным и поощрительным был отзыв А. Блока: "... писатель обещает стать хорошим драматургом".[52]

Постановка "Бесовского действа" оказалась последней в этом сезоне. Уход Мейерхольда поставил сезон под угрозу срыва. Вторую половину сезона (январь-март) театр был вынужден провести в гастролях по городам южной России, а затем в Америке.

Полной неожиданностью стало для Зонова письмо Комиссаржевской с предложением занять место режиссера. Предвидя неизбежность охлаждения отношений с Мейерхольдом, Зонов тем не менее с радостью принял приглашение:

> Многоуважаемая Вера Федоровна!
>
> Ваше предложение обдумал. Считая Ваш театр лучшим в России, узнав Вас как художника, отдавая дань вкусу и занятиям Федора Федоровича, верю в интересную работу для себя. Согласен. Работать вместе очень хотелось бы".[53]
>
> И уже в следующем письме Зонов, хотя еще и не введенный в "курс дела", информирует Комиссаржевскую о поисках репертуара:
>
> "Интересного много. Блок кончает пьесу, Андрей Белый, подумывает Ремизов о новой.[54]

Упоминаемая пьеса Ремизова – "Трагедия об Иуде, принце Искариотском" – была завершена им к сезону 1908/1909 г. и передана Зонову. Зонову пьеса показалась не вполне отделанной и требующей доработки, в чем он постарался убедить Ремизова:

[51] Ремизов А. Бесовское действо // Факелы. СПб. 1907. № 2 // Сочинения. Т. 8. Русальные действа. СПб., Сирин, 1912. При подготовке "Бесовского действа" к печати в 1919 г. (ТЕО Наркомпроса) Ремизов дополнил комментарии к пьесе. Глава "Хождение по цензурным мукам" Э. Турига, судя по стилю и манере изложения, принадлежит самому Ремизову или же дополнена и переработана им. Ремизов так же привел текст своего разъяснения на опровержение Главного Управления по делам печати по поводу рецензии Г. И. Чулкова. Ремизов А. Бесовское действо. Пб. 1919, с. 46-47.

[52] А. Блок. Литературные итоги 1907 г. // Золотое Руно 1907. № 11-12, с. 97.

[53] РГАЛИ, ф. 778, оп. 2, ед. хр. 29, л. 1. Письмо А. Зонова В. Ф. Комиссаржевской (1907 I-V).

[54] Там же, л. 2. Речь идет о пьесе А. Блока "Песня судьбы". В письме от 28. 4. 1908 г. Блок писал Ремизову: "Дорогой Алексей Михайлович. Очень хочу Вам и Серафиме Павловне прочесть пьесу, которую, наконец, кончил... Называется "Песня судьбы", очень за нее боюсь" // Переписка с Ремизовым. ЛН. Т. 92. Книга 2. Александр Блок. Новые материалы и исследования. М., Наука, 1981, с. 85.

Дорогой Алексей Михайлович!

Пьесу получил, получил и письмо. ...Пьесу прочел и не удовлетворен. Никому не показывал в театре. Думаю, что надо что-то добавить. Очень схематично. В первом акте хотелось бы у Иуды более резкого очертания, нельзя ли на борьбе братьев вышить узоры. Дорисовать Ункраду. В общем хотелось бы, чтоб из пьесы вышел целый вечер. ...А нельзя показать еще больше обезьянного царя? Фантазия Ваша известна, и хотелось бы. Хорошо бы и Марии подбавить. Ну, да Вам все виднее.

...Вас нужно видеть иногда "до зарезу". Много надо спросить, посоветоваться. Дела мои у Комиссаржевской обстоят пока ничего. С Мейерхольдом вышла уже стычка. Ну, потом расскажу. ... Как Граббе? Насчет "Продавца солнца" надо бы поговорить. Думаю ставить, только не у Комиссаржевской. Но это, пожалуйста, секрет.

Напишу скоро. Пьес то надо бы...[55]

Переработав пьесу и отсылая ее Зонову. Ремизов в сопроводительном письме от 21 сентября 1908 года сообщал:

Дорогой Аркадий Павлович !

Посылаю (сейчас 4 ч[аса] утра) сегодня 22 заказн[ой] бандеролью "Трагедию об Иуде, принце Искариотском". Экземпляр не очень-то аккуратен, но ясен. Он придет к Вам 23.

Прочитайте и передайте Федору Федоров[ичу]. Мне хотелось бы знать ответ его поскорее. – Вы бы его привезли мне – принимается эта трагедия, или не принимается.

Все время только и сидел над ней. Увидите, в каком она теперь виде. Переменил название – не называю представление. Так посоветовали Кузмин и др[угие]. Советовался, как ее ставить. Ставить ее надо не л у б о ч н о , а всурьез. Русский язык рассматривать за русский и действующих лиц русскими.

Но единственно потому, что язык автора таков.

Пилат само собою без бороды, римлянин (не смущайтесь, что он сколок и детище Замоскворечья).

Костюмы в 1 акт[е]:

Ункрада, Зиф, Ориф, Иуда, Стратил – ассирийские.

2 акт. Костюм Сибории (Марию уничтожил) – еврейский.

Пилат, Иуда, Зиф, Ориф – 2 акта в римских костюмах.

Ассирийские костюмы – черные.

[55] ОР РНБ, ф. 634, ед. хр. 113, л. 50 и об. Письмо А. Зонова А. Ремизову (б. д.). Продавец солнца: Пьеса Рашильд в пер. А. Ремизова ставилась в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской 6 ноября 1907 г. // В. Ф. Комиссаржевская. Письма актрисы. Воспоминания о ней. Материалы. Л.-М., Искусство, 1964, с. 338.

Обезьяний царь в короне и на этих местах перышки и золото на грудях. Зайдите к Сергею, привезите варенье, бумаги. А. Р.[56]

24 сентября 1908 года в газете "Театр" появилась анонимная заметка, анализ стиля которой позволяет утверждать, что ее автором был сам Ремизов, в которой сообщалось, что написана новая пьеса была "На Соловецких островах", что "в основу действия положен русский апокриф об Иуде Искариотском, в котором судьба Иуды изображена судьбою царя Эдипа", что апокриф этот "записан в старинном евангелии, находящемся в Воскресенской церкви в г. Путивле Курской губернии". Помимо Иуды, который «выводится в пьесе молодым человеком и до того момента, когда он, уже совершив убийство своего отца, после женитьбы на своей матери, стал учеником Христа", в "этой носящей полуфантастический характер пьесе фигурирует еще чудесная яблоня с "золотыми яблоками" и "обезьяний царь" – близкий друг игемона Пилата. Между прочим, обезьяний марш написан М. Кузминым».[57]

Первая постановка Зонова в театре Комиссаржевской – "У врат царства" К. Гамсуна – стала причиной его ссоры с Мейерхольдом. Репетиции спектакля были начаты в прошлом сезоне Мейерхольдом, поэтому перед Зоновым встала сложная задача – сохранить новаторские идеи и приемы своего друга, покровителя и учителя в театральном деле и, в то же время, сделать все для раскрытия творческих возможностей Комиссаржевской, которые вследствие жесткого экспериментаторства Мейерхольда приглушались и не находили выхода.

Перейдя в Александринский театр, Мейерхольд выбрал для своей первой постановки эту же пьесу. Узнав о готовящейся Зоновым постановке, Мейерхольд выразил ему свое возмущение и обвинил в плагиате. Сохранилось письмо Зонова Мейерхольду от 18 августа 1908 года, освещающее суть конфликта.

Как ни больно, дорогой Всеволод, но что-то порвалось после нашего разговора сегодня. Думал встретить поддержку и доброжелательство, а вышло, что встретил обвинение в подлости. Думалось, что лучшего все-таки обо мне мнения. Может быть ненависть к Комиссаржевской влияла на твое заявление, но, ведь, и у меня есть маленький опыт, хотя бы опыт раздумий, переживаний. Никаких возражений не слушал, поэтому приходится отвечать тоже о ф и ц и а л ь н о . Твой Аркадий.

[56] РГАЛИ, ф. 1891, оп. 3, ед. хр. 81, л. 18-19 (III. 12 005).

[57] Б. п. Без заглавия. // Театр. М. 1908. № 274 от 24.09.1908, с. 8.

Многоуважаемый Всеволод Эмильевич!

На Ваше официальное заявление о возможном плагиате при постановке "У царских врат" отвечаю.

Отбрасывая личные отношения, оценку меня как человека и режиссера, нахожу такое заявление очень преждевременным. Глубоко убежден, что режиссер в пьесе еще не все. В данной пьесе тем более. Будь это пьеса обстановочная или пьеса стиля, внешних изобразительных средств, тогда еще можно бы было предположить плагиат, если уж совсем не считаться со мной, как художником. "У царских врат" пьеса новая, исключительная по обрисовке индивидуальностей, требующая "нового языка", поэтому подходить к ней с какими бы то ни было готовыми формами – оказывать "медвежью услугу" и театру и, главное, Гамсуну.[58] Не могу и не мог принять постановку этой пьесы в нашей весенней поездке, потому что считаю ее далеко неоконченной.

Помимо всего напоминаю, что пьеса выросла из общих исканий участвовавших при постановке пьесы в поездке, из их захвата.

"На полотне" мной принято, но считать это исключительно Вашей выдумкой, большая смелость. Этот метод уже был принят и "драматическим театром", "Строитель Сольнес",[59] а мизансцены, конечно, не могут совпасть, раз мебель иначе расположена.

Предъявлять претензии к лицу, участвовавшему в Вашей постановке, в данном случае Аркадьеву,[60] так же считаю странным. Разве актер не самостоятельная единица, тем более такой, далеко не новичек на артистическом поприще. Основать и на этом доводе плагиат не вижу оснований.

А. Зонов[61]

В своем интервью от 5 сентября 1908 года по поводу постановки "У врат царства" Зонов заявил: "я противник всякого рода сценических кунштюков, хотя, следуя нашему принципу, я часть картин ставлю на по-

[58] Гамсун К. У царских врат. Известны переводы: Я. Данилина. М., Зори, б. г. М. П. Благовещенской. СПб. 1903 и 1909. Постановка Труппы под руководством В. Э. Мейерхольда и Р. А. Унгерна. Витебск 1908, 13 марта. Зонов принимал участие в гастрольной поездке в качестве помощника режиссера. Постановка в Александринском театре, Пб. 1908, 30 сентября. Постановка в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, Пб. 1908, 1 октября.

[59] Ибсен Г. Строитель Сольнес. Постановка Труппы под рук. В. Э. Мейерхольда и Р. А. Унгерна, Витебск 1908, 12 марта.

[60] Аркадьев Андрей Иванович (1867-1923) – драматический актер, играл в провинции, затем в Театре В. Ф. Комиссаржевской.

[61] РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 1614, л. 1-2. Письмо А. Зонова В. Э. Мейерхольду от 18.8.1908.

лотнах".[62] Критика рассматривала постановку Зонова как победу, выигранную Комиссаржевской "на поле сражения на Офицерской".[63]

Дебют Мейерхольда в Александринском театре, состоявшийся почти одновременно с премьерой "У царских врат" в театре на Офицерской, успеха не имел.[64] Нельзя не заметить удивительного совпадения – не пройдет и года, и Ремизова также обвинят в плагиате. История выльется на страницы газет и журналов, и Ремизову придется публично защищать свое писательское достоинство.

Зонов успел поставить в театре Комиссаржевской еще две пьесы: "Черные маски" Л. Андреева (совместно с Ф. Ф. Комиссаржевским) и "Пир жизни" Ст. Пшибышевского ("но был и другой режиссер – сама Комиссаржевская").[65]

"Болью в сердце" отозвалось неожиданное решение В. Ф. Комиссаржевской закрыть театр и посвятить себя созданию собственной театральной школы. Именно Зонову довелось зачитывать письмо актрисы к труппе. "Досадно, что опять выброшен судьбой в неизвестность" – писал он Ремизову, сообщая о решении Комиссаржевской и извещая его о предпринимаемых актрисой шагах по выработке идей новой театральной школы: "В Харьков приезжал Балтрушайтис, с ним провели два дня. Приезжал относительно школы. Сам я, конечно, не смогу тут быть".[66] Зонов был обеспокоен не только подысканием нового места службы, но и судьбой "Трагедии об Иуде", поставить которую в сезон 1908/1909 года так и не удалось: «Насчет "Иуды". Где-то буду, но надеюсь, что среди отсутствия репертуара на будущий год пьеса будет ходовой. Напишите, как и что думаете. Федор Федорович уговаривал поступить к Леванту[67] и провести тогда на сцену можно будет легко, он очень ее любит. В общем, все-таки досадно, что так вышло».[68]

[62] Б. п. У А. П. Зонова // Театр 1909. № 259 от 6. 09. 1908, с. .3.

[63] Беляев Ю. У царских врат. // Новое время 1908 от 2 октября. Цит. по книге "Мейерхольд в русской критике...", с. 172.

[64] Гуревич Л. "У царских врат" Кнута Гамсуна // Слово 1906 от 2 октября // Там же, с. 173-175

[65] Алконост. Книга 1. Сборник памяти В. Ф. Комиссаржевской. СПб., Изд. Передвижного театра П. П. Гайдебурова и Н. Ф. Скарской, 1911, с. 76.

[66] ОР РНБ, ф. 634, ед. хр. 113, л. 53. Письмо А. Зонова А. Ремизову [19. XI - 22.XI 1909 г.]

[67] Леваит Андрей Яковлевич – антрепренер. В 1909-1911 гг. был антрепренером Нового драматического театра. Художественный руководитель театра.

[68] Там же, л. 54 об.

Однако, Комиссаржевская именно на Зонова возложила свои надежды по созданию школы. По окончании гастролей она пригласила Зонова с собой на отдых в Кисловодск, где посвятила его в свои художественные замыслы. Поездка с Комиссаржевской душёвно встряхнула Зонова.

> Неделя, проведенная в обществе этой удивительной женщины, останется навсегда в моей памяти. Дала мне массу. О школе говорили мало, все еще в зачатках.
> Результаты поездки с Комиссаржевской получились смешные, стали люди смотреть подозрительно, молчание объясняют гордостью, чувствуется то ли зависть, то ли упрек. Как мне-то это глубоко безразлично. Почему это вместе с именем растет и грех. Что только говорилось и говорится о ее любви к похоти. Как все это напрасно! Много хотелось бы написать, но отложу до другого времени. С какой-то болью встало пред сознанием, сколько пропущено времени, как необходима дисциплина, сколько надо убрать и переделать в себе.[69]

Воодушевленный доверием Комиссаржевской, Зонов составил положение о театральной школе, или, как он их назвал, "Материалы о Школе при Драматическом театре" на первый год ее существования. Задачу школы он видел в том, "чтобы создать в школе ту художественную атмосферу, в которой учащиеся могли бы черпать материал для миросозерцания, направления художественного вкуса и быть в курсе современной тревоги, новых течений в области искусства и в особенности театра".[70]

Скоропостижная смерть Комиссаржевской не позволила осуществиться вынашиваемым планам, но "зерно" их Зонов сохранил и реализовал впоследствии, вместе с Ф. Ф. Комиссаржевским создав школу при Театре имени В. Ф. Комиссаржевской. И режиссерские опыты ("Пир жизни" под руководством Комиссаржевской), и программа Школы нового актера стали своего рода завещанием великой актрисы Зонову.

После ее смерти Зонов принял самое деятельное участие в подготовке сборника памяти В. Ф. Комиссаржевской – "Алконост". Книга 1. СПб. 1911, где поместил две статьи: "Летопись театра на Офицерской" и "Воспоминания о конце". В них Зонов создал духовный образ актрисы, отмечая ее глубокую религиозность, подвижничество, душевную доброту,

[69] ОП РНБ. Ф. 634, ед. хр. 113, л. 57 об. и 58 (Недатированное письмо А. Зонова А. Ремизову).

[70] РГАЛИ, ф. 778, оп. 2, ед. хр. 80, л. 1. Положение о Школе при Драматическом театре. В. Ф. Комиссаржевской (1908 XII - 1909 II).

доходящую до самопожертвования. Комиссаржевская первая поверила в Зонова как художника, помогла ему расправить сложенные в юности крылья, ей Зонов обязан своей будущей театральной судьбой.

Оставшись без места, Зонов был приглашен в Передвижной и Общедоступный театр под руководством Н. Ф. Скарской и П. П. Гайдебурова, где поставил "Отелло" (25.10.1910), "Зимний сон" М. Дрейера (13.8. 1911) "Гедду Габлер" Ибсена (8.11.1911). Последняя постановка имела успех. Критика отмечала трактовку роли главной героини в исполнении Н. Ф. Скарской. "Скарская сыграла героиню вечно женственную, с переходами от бесстрастности к вспышкам злой и горькой страсти, трагедию 'безлюбовной души' – женскую трагедию".[71]

Такая трактовка была глубоко выстрадана Зоновым. В 1911 году его оставила жена. Имя Дины (Елены) Исааковны Коломойцевой появляется на страницах писем Ремизова и Зонова с 1904 года. Предположительно, Дина Исааковна была знакомой С. П. Ремизовой, и навещая ее в Херсоне, познакомилась с Зоновым, который был завсегдатаем вечеров у Ремизовых. Судя по переписке, Ремизовы прилагали усилия к сближению Зонова и Д. И. Коломойцевой.

"Очень занимала меня южная 'психологическая проблема'. Считаю ее серьезной для Вас, но не для Д[ины]. Такая могла бы выйти драма, а не вышла, и хорошо. А драма была бы вот в чем: душа потребовала бы всего. А это немыслимо, когда роль играет Испания. Ну, об этом лучше разговорно"[72] – писал Ремизов в письме от 10 марта 1904 года. В письмах от 4 апреля и 27 апреля Ремизов заводит речь о предполагаемой женитьбе Зонова:

> С[ерафима] П[авловна] "покорнейше просит" спросить Вас, думаете ли Вы жениться на Д[ине] или нет?[73]
>
> Нет, нет, С[ерафима] П[авловна] не рассердится, только говорит, что жениться на Дине полагается. Дина на днях приедет сюда. Слышал, что собирается в Тифлис.[74]

Перебравшись в Петербург, Ремизов продолжал дружеские поддразнивания: "Мечтаю Д[ину] И[сааковну] перетянуть к себе. Ну расскажите, в кого? Кто захлеснул? Или при воспоминаниях, когда зажжем лам-

[71] Записки о театре. М.-Л., Искусство, 1960, с. 202.

[72] РГАЛИ, ф. 1890, оп. 3, ед. хр. 81, л. 5 (III. II 987).

[73] Там же, л. 6 об (III. II 988).

[74] Там же, л. 7. Письмо А. Ремизова А. Зонову от 27 апреля 1904 г. (III. II 989). Новый сезон 1904/1905 г. ТНД намеревался провести в Тифлисе.

пу".[75] Сам Ремизов в эти годы счастлив. Рождение дочери примирило его с жизнью. В письме от 20 января 1905 года в ответ на слова Зонова: "Как бы мне хотелось повидать Вас отцом. Серафиму Павловну ярко представляю матерью, а для Вас не хватает воображения"[76] – Ремизов писал:

> Не можете представить меня отцом..., а вот много во мне перемены внесла Наташа, – пою для нее, пою и не стесняюсь своего голоса, прыгаю, будто пляшу, сочиняю разные разности о медведях и волках, и лисицах, которые "тоже пришли" наше молочко есть и топочу – убегаю с преглупым лицом, совмещая в себе и медведя, и волка, и лису. А потом думается иногда так: если у меня ничего не выйдет, так она, не она, так ее дети. Что-то из Крамера выходит.[77]

Счастье Ремизова-отца, горячо любившего свою дочь, было вскоре разрушено. Уже в апреле 1905 года он сообщал Зонову: "С[ерафимы] П[авловны] нет сейчас в Петербурге – устраивает Наташу в Берестовце у матери...".[78] Ребенок, как известно, не вернулся к родителям, что невероятно осложнило совместную жизнь Ремизовых.

Роман Зонова, развивавшийся очень трудно, о чем он не раз с отчаянием писал Ремизову: «Дина ушла. А вправду нагадала Лидия Дмитриевна. Год любви исполнился с какой-то фатальной точностью ...Читали "Интермеццо" Шницлера? Положено было оно в основу... Рука у Вас видно не легка!»[79] – завершился благополучно. В Петербурге, в конце 1905 года Зонов и Дина Исааковна, получившая в крещении имя Елена, повенчались.[80]

[75] Там же, л. 10. Письмо А. Ремизова А. Зонову от 20 января 1905 г. (III. II 992) (Киев, накануне отъезда в Петербург).

[76] ОР РНБ, ф. 634, ед. хр. 134, л.18 об. Письмо А. Зонова А. Ремизову [янв. 1905 г.]

[77] РГАЛИ, ф. 1890, оп. 3, ед. хр. 81, л. 9 об. Письмо А. Ремизова А. Зонову от 20 января 1905 г. (III. II 992).

[78] Там же, л. 10 об. Письмо А. Ремизова А. Зонову от 21.IV.1905 г. (III. II 994).

[79] ОР РНБ, ф. 634, ед. хр. 134, л.32 об. Письмо А. Ремизову [весна 1906]

[80] Согласно метрической выписи о крещении "1905 года сентября 15 ... дочь мещанина местечка Никополь Екатеринославской губернии Исаака Коломойцева, девица Дина, иудейского исповедания... крещена по обряду Святой Православной церкви с наречением ей имени Елены в память св. равноапостольной царицы Елены (21 мая). Восприемники: жѐна потомственного почетного гражданина Серафима Павловна Ремизова и сын инженера путей сообщения Лев Александрович Бродский" // РГАЛИ, ф. 3042, оп. 1, ед. хр. 258, л. 1 и об.

Переезд в Петербург, женитьба еще более сблизили Зонова с Ремизовым. «Очень значительно для понимания всего душевного склада Аркадия Павловича, – отмечали друзья – то обстоятельство, что его связывала крепкая дружба с Ремизовым. Не случайна их общая жизнь в одно из лет в Карауле, в селе, в котором дядя Аркадия Павловича был диаконом. У Аркадия Павловича был тонкий вкус и как бы чутье к тем вещам, на какие смотрел и какие описывал Ремизов. И Ремизов относился к Аркадию Павловичу как к дядьке или батьке всех своих леших и вместе как к вотяцкому угоднику сермяжного мужицкого Саваофа. Он посмеивался и чтил “Аркадия”».[81]

Поездка с Зоновым в июне 1906 года в Караул нашла отражение в одном из лучших рассказов Ремизова о детях – “Царевна Мымра”. Описание первозданной природы и быта мирного и благодатного уголка, наполненного поэзией религиозных чувств и народных (вотяцких) верований и обрядов, Ремизов дает глазами мальчика Ати.

> Село Ключи на горе. Под горою белая церковь. Против церкви дом дедушки, сад и пчельник. Перемахни через плетень – река. Река Коса. А за рекою поле, и за церковью поле. И опять гора и на много немерных верст лес. Лес – медобор частый, крепкий, нерубанный: зверю туда – сюда, человеку – знай, посматривай. Муравьиные кочки – стога. Как пойдут осенью по грузди да рыжики, кочки жгут: волк муравьиного духа не любит, помогает от волка.[82]

Зонов выведен в рассказе под своим именем – дядя Аркадий. Сообщается, что он актер, упоминается и одна из примет Зонова – громкий и звучный голос.

> И вот дядя Аркадий пугает галок: как затрясет он деревья и так гаркнет во всю – что галки! – забор затрещит, стекла в церкви задребезжат и сами покойники под колокольней с удовольствием скрылись бы, ну, хоть в старую баню.[83]

Рассказ о первой, полудетской еще, влюбленности, окончившейся, как это обычно у Ремизова, при столкновении с пошлостью и греховностью жизни жестоким прозрением, обвеян любовью, жалостью и мягкой иронией к своему маленькому герою – прототипом которого был скорее всего сам Зонов, рассказавший Ремизову один из эпизодов своего детства.

[81] Сахновский В. Бог лар театра. Об А. П. Зонове // Мастерство театра. Временник Камерного театра. М. 1922. № 1, с. 72.

[82] Ремизов А. Сочинения. Т. 1. Рассказы. СПб., Шиповник, 1910, с. 88.

[83] Там же, с. 92.

В 1911 году, когда их дочери Леле (Лидии – Христине) было 4 года, Д. И. Зонова к этому времени уже больная чахоткой, связав себя обещанием выйти замуж за некоего Ярослава Зеноновича Собанского, просит Зонова дать развод и оставить ей дочь. Зонов проявил неожиданную для него твердость в отношении дочери, ответил ей отказом и предусмотрительно отослал девочку к своим родным в Караул. Глухим остался он и к просьбам матери Дины Исааковны – Адели Исаевны Коломойцевой – привезти внучку к ней. По-видимому, его испугала перспектива лишиться дочери, как это произошло с Ремизовым, хотя, судя по письмам Д. И. и А. И. Коломойцевых, отношение их к нему, чего нельзя сказать о родственниках С. П. Довгелло, было теплым и уважительным. Запутавшись в ситуации, Д. И. Зонова писала:

> Ты общий советник, всегда все понимающий и знающий, мудрый наблюдатель – научи. Ради Бога, не принимай за шутку или того хуже, за насмешку, ни то, ни другое – только большое доверие и уважение к тебе.[84]

Ее последнее письмо Зонову датировано декабрем 1913 года, из него известно, что Лелю должны были привезти в Петербург проститься с умирающей матерью. Зонов больше не помышлял о семейной жизни. “Жил он холодной и неуютной жизнью... Хотя у него была дочь, ничего в его комнате и ничего в стиле его жизни не обнаруживало ни одной черты семейственности”[85] – таким по воспоминаниям современников Зонов оставался до конца своей жизни.

Режиссерская деятельность Зонова в эти годы отмечена следующими постановками: “Гамлет” в Общедоступном театре (ноябрь-декабрь 1911 г., возобновлен в 1917 г.); “Кандид” Б. Шоу в Передвижном театре (1913 г.); “Король Лир” в Нашем театре под руководством Г. И. Питоева (сезон 1912/1913 г.). По воспоминаниям А. А. Мгеброва – исполнителя роли короля Лира:

> Зонов очень интересно разрешил постановку “Лира”, упростив ее путем оригинально-сложной системы сукон и ступеней, поднимающихся через всю сцену. В этом отношении он углубил и развил искания, начатые еще Верой Федоровной Комиссаржевской. На премьеру приехали Блок, Евгений Аничков, Федор Сологуб и многие другие... В антракте за кулисы пришел Евгений Аничков и сказал, что он видел много разнообразных Лиров во всем мире, но мой Лир поразил его, именно, своей человечно-

[84] РГАЛИ, ф. 3042, оп. 1, ед. хр. 237, л. 2. Письма Е. И. (Дины Исааковны) Зоновой А. Зонову. Письма А. Зонова Е. И. Коломойцевой. Там же, ед. хр. 236.

[85] Там же, с. 72

> стью и простотой. В этом отношении я в своем толковании был обязан многим Зонову, моему старому сотоварищу по театру В. Ф. Комиссаржевской.[86]

Воспоминания исполнительницы роли Офелии в "Гамлете" Е. Д. Головинской о работе с Зоновым над ролью также свидетельствуют о своеобразии Зонова-режиссера.

> Режиссер он оказался действительно интересный, но, кроме того, он был и превосходным актером, обладающим чудесным чувством простоты и богатейшей фантазией. К сожалению, Зонов почти не мог выступать на сцене, так как в результате неудачного лечения горла потерял голос. У нас он играл только Митрича во "Власти тьмы". Здесь хриплый голос ему не мешал. До сих пор помню его крупную фигуру в полушубке (данные у него были прямо шаляпинские), помню, как играя Анютку, я любила этого ворчливого, чудаковатого дедушку.[87]

Роль Гамлета, в спектакле поставленном Зоновым, "стала одной из самых крупных побед П. П. Гайдебурова".[88]

В 1914 году Зонов переехал в Москву, куда он был приглашен А. Я. Таировым, с которым он служил в театре у Комиссаржевской, в только что организуемый Камерный театр. Зонов подготовил две премьеры: "Ирландский герой" Д. М. Санджа (28.12.1914) и "Жизнь есть сон" Кальдерона (11.01.1915). Спектакли успеха не имели, так как репетиции проходили в самых неблагоприятных условиях, наспех, о чем свидетельствовала А. Коонен в своих воспоминаниях.[89]

Неудачи постановок, а главное – открытие в Москве Театра им. В. Ф. Комиссаржевской вызвали уход Зонова из Камерного театра, хотя творческие связи не были порваны окончательно: в 1916 году Зонов поставил у Таирова "Виндзорских проказниц" Шекспира.[90]

Первой постановкой Зонова в Театре им. В. Ф. Комиссаржевской сезона 1915/1916 г. стала сказка Ф. К. Сологуба "Ночные пляски".[91] Вместе с Ф. Ф. Комиссаржевским он приступил к репетициям несостоявшейся

[86] Мгебров А. А. Жизнь в театре. Т. 2 М.-Л., Academia, 1932, с. 237.

[87] Головинская Е. Д. Передвижной театр П. П. Гайдебурова // Записки о театре. М.-Л., Искусство, 1960, с. 202.

[88] Там же, с. 203.

[89] Коонен А. Г. Страницы жизни. М., Искусство, 1985, с. 203.

[90] П. Демич. Офутуризированный Шекспир // Театр 1916. № 1906 от 23 сент.

[91] Джонсон. Московские письма // Театр и искусство 1915. № 41 от 11 октября, с. 751.

в 1909 году постановки, в которой главная роль предназначалась Вере Федоровне – "Трагедии об Иуде" Ремизова.

В феврале 1916 г. состоялась премьера спектакля "Проклятый принц" по переработанной Ремизовым пьесе. Критика отмечала такие достоинства пьесы, как народность, свежесть и оригинальность трактовки сюжета. Интересным было и воплощение: яркая лубочность, гротескность, декорации и костюмы, исполненные со вкусом, делали спектакль ярким зрелищем.[92]

"Сильнейшим и удачнейшим местом" спектакля была, по мнению критика И. В. Жилкина сцена с обезьяньим царем во втором акте. Иван Васильевич Жилкин (1874-1958) – давний друг Ремизова – писатель, прогрессивный журналист, представитель Трудовой партии в Первой Государственной Думе, кажется, усмотрел в ней пародию на существующее правление: "...вылетает обезьяний царь, в дикой пляске гнусных харь как бы разнуздывается в сатанинском весельи сама черная стихия греха", что придавало в его глазах пьесе Ремизова современное звучание.[93]

Постановка Зоновым "Проклятого принца" опровергала мнение, по-видимому достаточно распространенное, что Ремизов пишет действа "очень интересные, любопытные для понимания Ремизова, но к сожалению, ненужные ни народу, ни современному театру".[94]

Д. В. Философов, критикуя пристрастие Мейерхольда к итальянскому народному театру dell'arte и реставратору его – драматургу Карло Гоцци, который по его мнению «был в известном смысле Фирс из "Вишневого сада"», который всю свою долгую жизнь вспоминал, как в старину хорошо сушили вишню", зачислил в Фирсы вместе с Мейерхольдом и Ремизова. "Если уж выбирать, то право Маяковский лучше, моложе, культурнее, нежели эти Фирсы, желающие в России сушить вишни именно так, как их сушил обладатель венецианского "Вишневого сада".[95]

[92] Я. Т-д [Тугендхольд]. "Проклятый принц" А. Ремизова в Театре В. Ф. Комиссаржевской // Русские ведомости 1916. № 33 от 11 февраля.

[93] И. Ж-н [Жилкин]. Театр[им.] В. Ф. Комиссаржевской // Русское слово 1916. № 32 от 10 февраля. См. также: Глаголь С. Театр В. Ф. Комиссаржевской // Театральная газета 1916. № 7 от 14 февр. Соболев Ю. Театр им. В. Ф. Комиссаржевской // Рампа и жизнь 1916. № 7, с. 11. Б. п. "Проклятый принц" // Биржевые ведомости 1916. № 15336 от 21 янв. и № 15378 от 11 февр.

[94] Философов Д. В. Принцесса Брамбилла // Любовь к трем апельсинам 1915. № 4-7, с. 192-193.

[95] Там же, с.193.

Образная реплика Д. Философова в адрес Ремизова в какой-то мере справедлива. По-видимому, корни "старинного театра" Ремизова следует искать в европейском театре. Важно и другое. Философов сформулировал общепринятое мнение о Ремизове как о писателе отжившем, исписавшемся, всеми забытом. К сожалению, в эти годы не был осуществлен целый ряд постановок на сюжеты "русалий" Ремизова.

Об истории создания балета "Лейла и Алалей" на музыку А. К. Лядова в постановке Вс. Мейерхольда и М. Фокина Ремизов подробно рассказал в некрологе Лядова, посвятил ей одну из глав "Петербургского буерака".[96]

Сохранились партитуры на тексты Ремизова двух музыкальных произведений: композитора В. А. Сенилова – "Георгий Храбрый. Музыкальное действо. Опера в 3 действиях с прологом и эпилогом. Слова А. Ремизова"[97] и Г. Л. Ловцкого – "Красочки" – симфоническая пантомима.[98] Предполагалась ли их постановка, пока не установлено. Не осуществилась еще одна постановка – пантомимы балета "Ясня" по одноименной пьесе Ремизова. История постановки была изложена Зоновым в предисловии к неизданному сборнику русалий Ремизова.

[96] Б. п. Хроника. [А. К. Лядов: Некролог] // Любовь к трем апельсинам 1914. № 4-5-6, с. 101-102. А. К. Лядов (1855-1914) – сочинял музыку к балету "Алалей и Лейла" с 1910 по 1913 гг. Композитором исполнялись эскизы к оркестровым сочинениям: "Купальская ночь" а также "тема моря", навеянные произведениями Ремизова. См.: Василенко С. Страницы воспоминаний. М.-Л. 1948, с. 50. См. также воспоминания С. М. Городецкого и В. Э. Вальтера в книге "А. К. Лядов. Сборник статей. Пг. 1916. Ремизов посвятил постановке балета воспоминания "Петербургская русалия" // Пляшущий демон. Танец и слово. Париж 1949, с. 31-36.

[97] Сенилов Владимир Алексеевич (1875-1918) – композитор. Писал музыку к спектаклям в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, где и познакомился с Ремизовым и Зоновым. Автор музыкальных произведений на слова А. Ремизова: "Георгий Храбрый". Музыкальное действо. Опера в 3-х д. с прологом и эпилогом. Op. 24. Слова А. Ремизова. Изложение для пения и фортепиано (Авг. 1911 - 23 янв. 1912) // ОР РНБ, ф. 687, ед. хр. 81-89. Калечина-Малечина. Op. 10 № 2. У лисы бал. Чур-чурачек. Op. 10 № 3// Игорь Глебов. Русская поэзия в русской музыке. Пб. 1921, с. 110.

[98] Ловцкий Герман Леопольдович (1871-1957) – композитор. В 1903 г. окончил Петербургскую консерваторию. В 1900-1910 гг. жил то в России, то в Германии и Швейцарии, с 1910 г. жил за границей. Ловцкий Г. Л. "Красочки": Симфоническая пантомима для оркестра. Текст Алексея Ремизова (Рукопись. Словесный текст рукою Г. Л. Ловцкого) // РГАЛИ, ф. 2730, оп. 1, ед. хр. 4.

Историческая справка

(Вместо предисловия)

Пьеса Ремизова "Ясня" была принята к постановке в театре, основанном О. О. Преображенской[99] осенью 1916 г. в Петрограде.

Театр этот ставил своей задачей возрождение пантомимы, поэтому текст являлся только общей схемой, по данной автором канве предоставлялось участникам спектакля в непосредственной работе на сцене облечь остов пьесы плотью и кровью. С этой целью режиссером были намечены новые подходы и приемы в подготовительной театральной работе над спектаклем. В основу был положен принцип дружной, совместной работы в коллективе, благодаря чему доминирующая роль кого-либо из участников сама собой стиралась. Актер, музыкант, художник должны были быть органически спаяны с ходом развития драматической стороны спектакля. Каждый, будучи свободным в своей области, принимал в расчет непрерывность линии действия, участвуя на каждой репетиции и внося свои замечания. Не желая пользоваться шаблонными приемами балетной пантомимы, работа актеров состояла не в разборе музыки, предварительно заготовленной композитором, а по сценарию, намеченному режиссером, разработывалась [так в тексте] драматическая сторона каждого момента и в согласии с индивидуальностью исполнителя, из его переживания сценического, рождались жест и поза. Не брался на прокат также и ритм исполнения, а проверялся сценической выразительностью актера и потом только утверждался в музыке.

В осуществлении пьесы, помимо ее автора, принимали непосредственное участие режиссер А. П. Зонов, художник Ю. П. Анненков[100] и, при ближайшем участии маэстро А. И. Зилоти,[101] композитор А. А. Михайлов.[102] К сожалению, по целому ряду причин, театр не дождался своего открытия, и "Ясня" оказалась снятой с подмостков почти накануне генеральной репетиции, когда весь подготовительный материал к поста-

[99] Преображенская Ольга Иосифовна (Осиповна, 1871-1962) – артистка балета, педагог.

[100] Анненков Юрий Павлович (1889-1974) – театральный художник, живописец, график, писатель, мемуарист. Историю создания балета "Ясня" Ю. П. Анненков излагает по-другому, а именно, композитором, написавшем музыку к "Ясне" он называет С. С. Прокофьева. См. Анненков Ю. П. Алексей Ремизов и Сергей Прокофьев // Дневник моих встреч. Цикл трагедий. М., Сов. композитор, б. г., с. 211-245.

[101] Зилоти Александр Ильич (1863 - 1945) – пианист, педагог, дирижер, музыкальный деятель.

[102] Михайлов Александр Александрович (1887-1942) – композитор, пианист. С 1926 г. преподавал в Ленинградской консерватории по классу фортепиано.

новке был уже детально разработан, как в режиссерском и монтировочном отношении, так и в музыкальном. Результат этих работ – рисунки Ю. П. Анненкова и заметки режиссера – и составляет, наряду с текстом пьесы, содержание настоящей книги.

А. Зонов.[103]

Подводя итоги дореволюционной деятельности Зонова, следует признать, что он был достаточно самостоятельным, крупным и оригинальным художником. В его творчестве удачно сочетались классические и самые современные театральные идеи и приемы. Не найдя своего театра, оставаясь в тени выдающихся режиссеров: Мейерхольда, Комиссаржевского, Таирова, Гайдебурова – он так и не получил должной оценки и признания.

Третий, последний период совместной деятельности друзей, проходивший в условиях реорганизации театрального дела, явился логическим завершением их многолетних творческих исканий.

Мейерхольд стал одним из руководителей "театрального Октября". В июне 1918 года он создал Курсы мастерства сценических постановок при ТЕО Наркомпроса, стал заместителем заведующего Петроградским отделения ТЕО Наркомпроса, а с сентября 1920 года возглавил его.

Ремизов был привлечен Мейерхольдом в Театральный Отдел Наркомпроса в 1918 году. Он занялся формированием репертуара для рабоче-крестьянского театра, приняв участие в работе репертуарной секции ТЕО. Плодом этой работы явилась книга "Крашеные рыла", содержащая ряд рецензий на пьесы современных драматургов.[104] Издательством ТЕО Наркомпроса были переизданы его пьесы: "Бесовское действо" (1919) и "Трагедия об Иуде" (1919); дважды: Госиздатом и "Алконостом" – "Царь Максимилиан". [1920].

Весной 1918 года Ремизов предложил на рассмотрение Совета детского театра Наркомпроса свою русалию для детей "Красочки". Направляя пьесу Мейерхольду, Ремизов в письме от 26 мая 1918 года писал:

[103] Ремизов А. М. Ясня. Русалия в 3-х д. // Скифы. Сборник 1-ый.-Пб., Скифы, 1917. С. С. Прокофьев в 1914-1915 гг. работал над скифской сюитой "Ала и Лоллий". Ор. 20. Первое исполнение 16/29 января 1916 г. Пг., Мариинский театр, абонементный концерт А.Зилоти.

[104] Ремизов А. Репертуар // Жизнь искусства 1920. № 359, 360, 361, 363, 365-366, 367, 370-371, 383, 388, 389, 413. Ремизов А. Крашеные рыла. Театр и книга. Берлин, Грани, 1922.

Дорогой Всеволод!

С Иваном Александровичем Рязановским[105] посылаю Ольге Давыдовне[106] русалию Красочки. Эта русалия и для детей и для взрослых. Для музыканта, для режиссера, для балетмейстера, для хора, для художника, для всех тут свои слова.

Если найдете, что можно осуществить – разыграть эту русалию, прошу Вас, поговорите о гонораре авторском.

Я думаю так: за передачу театру – 500 рублей, за постановку особо, оставляя мне право напечатать русалию где хочу.

Если бы удалось временно подышать воздухом, осуществить давно задуманное: написать для большого циркового театра о Соломоне и Китоврасе.[107] Тут Иван Александрович Рязановский будет незаменимым.

Всего Вам хорошего.

Алексей Ремизов[108]

Гражданская война отсрочила постановку "Красочек" на три года. Осуществилась постановка, во многом блягодаря Зонову, с которым Ремизов продолжал поддерживать творческие связи.

Зонов после отъезда Ф. Ф. Комиссаржевского за границу остался в Студии театра. Продолжались репетиции, готовились новые спектакли. По свидетельству артистки Е. А. Тяпкиной, Зонов работал над постановкой "Царя Максимилиана" Ремизова:

...Аркадий Павлович привел к нам в студию Ремизова, Алексея Ремизова. Мы должны были ставить "Царь Максимилиан", где я должна была играть Венеру. Ну, а костюм у меня был такой: я была абсолютно голая, а у меня был кожаный пояс и на боку сабля. И Аркадий Павлович подвел ко мне

[105] Рязановский Иван Александрович (1869 -1927 ) – археолог, искусствовед, коллекционер. "Читал лекции на Курсах сценических постановок, которые возникли по инициативе Мейерхольда" // Биографические сведения о И. А. Рязановском, составленные Р.А.П. [Рязановской Александрой Петровной] // РГАЛИ, ф. 851, оп. 1, ед. хр. 1. Курсы мастерства сценических постановок при ТЕО Наркомпроса. Пг., июнь 1918 г. Мейерхольд читал лекции по сценоведению и режиссуре.

[106] Каменева Ольга Давыдовна (1883-1941) -- театральный деятель, заведующая ТЕО Наркомпроса со дня основания по июль 1919 г.

[107] Об истории создания "Соломон и Китоврас" см.: А. М. Грачева. О невоплощенном драматическом замысле А. Ремизова и А. Блока "Соломон и Китоврас" // Александр Блок. Исследования и материалы. СПб., Дм. Буланин, 1998, с. 138-179.

[108] РГАЛИ, ф. 998, оп. 1, ед. хр. 2303, л. 33. Письмо А. М. Ремизова Вс. Мейерхольду от 26 мая 1918.

Ремизова и сказал: “Вот она Русь-то!”
Ремизов так вообще ...Он – это еще было до его отъезда за границу – он мне подарил полное собрание своих сочинений с нарисованными им собственноручно чертиками. Но, к сожалению, эта постановка не состоялась.[109]

Театр им. В. Ф. Комиссаржевской был реорганизован: сначала в Студию Сатиры, затем в ноябре 1919 слит с Госпоказом. В этом театре Зонов поставил “Разбитый кувшин” Клейста. “Такую сочную, полнокровную, крепко сбитую постановку мог дать только здоровый и молодой душой художник” – отмечала критика.[110]

Согласно удостоверению, в 1919-1920 гг. Зонов состоял режиссером Дворца Октябрьской революции им. Я. М. Свердлова, режиссером и заведующим художественной частью при просветительной Труппе Главного Управления Военно-Учебных заведений (ГУВУЗа), был профессором Института Музыкальной Драмы (ГИМДР), преподавал в Первой государственной школе театрального искусства (открыта при ТЕО Наркомпроса в январе 1920 г.) и, наконец, был режиссером Первого Государственного театра для детей (организован в 1919, открыт 4 июля 1920 года).[111]

Одной из первых постановок театра стала русалия Ремизова “Красочки”. Постановку осуществила руководитель театра и ведущий режиссер Генриэтта Мироновна Паскар.[112] Музыку к “действу с прологом” написал композитор А. Т. Гречанинов.[113] Необходимо уточнить, что музыку Гречанинова инструментовал для симфонического оркестра композитор С.

[109] РГАЛИ, ф. 3042, оп. 1, ед. хр. 61, л. 9. Е. А. Тяпкина. Воспоминания.

[110] Тихонович В. Памяти Зонова // Эрмитаж 1922. № 12, с. 8.

[111] РГАЛИ, ф. 3042, оп. 1, ед. хр. 257, л. 7. Материалы к биографии А. П. Зонова.

[112] Паскар Генриетта Мироновна – актриса, режиссер, руководитель Первого государственного детского театра. “Один из самых совершенных в художественном отношении детских театров был основан в первые годы революции Генриеттой Паскар, талантливейшей и изобретательнейшей пантомимной актрисой и постановщицей // Анненков Ю. П. Дневник моих встреч. Том 2. М.-Л., Искусство, 1991, с. 5. Труппа Детского театра состояла, в основном, из артистов Театра им. В. Ф. Комиссаржевской. Г. М. Паскар была снята с должности директора, и в 1924 году выехала за границу.

[113] Гречанинов Александр Тихонович (1864-1956) – композитор, дирижер, педагог. А. Т. Гречанинов. Красочки: Русалия. Музыкальное действие с прологом для детей. На слова А. М. Ремизова. Гречанинов написал вокальное произведение.

Н. Василенко. Как указано в нотографическом справочнике С. Н. Василенко, рукопись музыки к спектаклю утеряна.[114] Премьера спектакля "Красочки" в Первом государственном детском театре состоялась 13 ноября 1921 года, уже после отъезда Ремизова за границу.

В начале 1923 года в интервью, данном по возвращении из поездки по Европе с целью ознакомления с положением там дел с детским театром, Г. М. Паскар сообщила: "В ближайшее время мне обещано представить новое помещение, где вся работа примет другой характер. Там я буду работать над пантомимой-балетом, драматической поэмой Ремизова "Алалей и Лейла".[115] Осуществить постановку не удалось из-за снятия Г. М. Паскар с должности директора театра и отъезда за границу.

Зонов поставил в Детском театре спектакль по пьесе А. Чумаченко на библейский сюжет "Прекрасный Иосиф".[116] Пять революционных лет,

[114] Ремизов А. М. Красочки // Посолонь. М., Изд. журнала "Золотое руно" 1907, а также под названием "Гори-цвет" // Русалия. Берлин, Изд. З. И. Гржебина, 1922. Инструментовку для малого симфонического оркестра сделал композитор Сергей Никифорович Василенко (1872-1956). См. Василенко С. Н. Нотографический справочник. М., Сов. композитор, 1973, с. 100. Оформление спектакля – Федотов Иван Сергеевич (1881-1951) – театральный художник, засл. деятель искусств РСФСР. В 1905 г. оформил спектакль "Дети солнца" в Драматическом театре В. Ф. Комиссаржевской, с 1905 по 1917 гг. работал в Опере С. И. Зимина.

[115] Ларский Н. Беседа с Г. М. Паскар. // Антракт. Еженедельник театра и кино 1923. № 4-5, с. 11

[116] "Прекрасный Иосиф". Пьеса Ады Чумаченко в 6-ти картинах. Постановка А. П. Зонова. Художник И. С. Федотов. Музыка С. Н. Василенко. Балетмейстер Л. Н. Лещилин. Интересен отзыв Хр. Н. Херсонского о режиссерской манере Зонова в двадцатые годы. "Постановка вся в стилизации по принципам условного театра периода его появления в России, т. е. 1905-1907 гг., с некоторыми вариациями, приспособленными к современности. Вещи, костюмы и декорации частью построены, частью нарисованы Федотовым с попыткой синтезировать египетский рисунок ....с ломаными площадками (косой стол, ступенчатые лестницы), с импровизационным "конструктивизмом" (канаты, натянутые от потолка, комбинации разноцветных плоскостей) и с условными ширмами и сукнами.... Режиссер Зонов заставил актеров говорить неестественною речью, немного нараспев, магически тревожно и мрачно. Также стилизованы жесты и авансцены, взятые с египетских рисунков и гравюрных иллюстраций Библии. Стремление к "изысканно-прекрасному" в этом спектакле погубило прекрасную простоту".// Херсонский Хр. "Прекрасное" и простое ("Прекрасный Иосиф", "Том Сойер" в Гос детском театре) // РГАЛИ, ф. 2740, оп. 1, ед. хр. 44, л. 38-39. См. также Хрущев Н. Прекрасный Иосиф // Эрмитаж 1922. № 3 (июнь), с. 9.

прошедших в напряженной режиссерской и педагогической работе принесли, наконец, Зонову признание: он получил свою студию. Творческое горение, преданность искусству, энтузиазм Зонова находили горячую поддержку у окружающей его молодежи. "Зоновцы" готовили сразу несколько постановок, но внезапная смерть в результате неудачно сделанной операции положила конец многочисленным творческим замыслам режиссера. А. П. Зонов скончался 25 июля 1922 г. в Старо-Екатерининской больнице.

Замечательно, что появившиеся некрологи о смерти Зонова представляли собой воспоминания о нем как о человеке и были лишены холодности и официальности. Похоронен был Зонов на кладбище Алексеевского монастыря (ныне не сохранилось). Четырнадцатилетняя дочь его Лидия (Христина) была определена в пушкинскую колонию "Труд и Радость". Архив его оказался разрозненным между его друзьями и учениками. К годовщине смерти Зонова художественный совет ГАХН постановил издать сборник памяти Зонова. В постановлении говорилось: "Сборник составить из воспоминаний и статей его учеников и соработников по сцене, его мыслей, писем. Предложить помочь Тихоновичу, Херсонскому, Маркову, Сахновскому, Алексееву, Нелидову, Бебутову, Нарбековой, Мейерхольду, Ф. Комиссаржевскому, Мейчину и всем, кто близко знал Аркадия Павловича в театрах и студиях. Емельянов и Ростовцев – виньетки, обложка, с приложением снимков "Кандида", "Прерванного пира", "Юлии" и других уцелевших рисунков и снимков с его старых постановок (искать в журналах). Его портрет, фотографии и снимок с могилы. Биография".[117]

Ценным дополнением к сборнику мог бы стать еще один рассказ Ремизова о Зонове "Днесь весна".[118] Он неслучайно был включен Ремизовым в первый заграничный сборник рассказов о России – "Мара" – Берлин, Эпоха, 1922. Рассказ многоплановый: первая его часть – лирический образ души героя – Андрея Павловича. Повествование о первом, неясном еще чувстве, зародившемся в сердце мальчика "в голубой рубахе с серебряным поясом, тонком как березка" к гимназистке Лиде, о кроткой покорности судьбе-року сопровождается рефреном звучащим пасхальным каноном. Воспоминания детства, охватившие героя, идущего по Невскому ко всенощной в Александро-Невскую лавру, сменяются рассказом о "жи-

[117] Заявление группы членов театральной секции ГАХН в Президиум академии об устройстве вечера памяти А. П. Зонова. // РГАЛИ, ф. 941, оп. 4, ед.хр. 19, л. 7.

[118] А. М. Ремизов. Днесь весна // Речь 1916. № 99. А также: Среди мурья. Рассказы. М., Северные дни, 1917 // Мара. Книга рассказов. Берлин, Эпоха, 1922.

зни житейской". Ремизов резко меняет стилистику рассказа. Теперь это не стихотворение в прозе, а ряд анекдотов с глубоко запрятанным биографическим и психологическим подтекстом.

С иронией обыгрывает Ремизов основные события жизни Зонова: болезнь горла – анекдот как Аркадий Павлович свой собственный маленький язычок проглотил: "Ну, был язычок и нет, Бог с ним, только вот беда – голос пропал. Первое-то время очень ему тяжело было, потом попривык";[119] неудачную женитьбу – "и венчался Аркадий Павлович по-чудному: в калошах". Зонов, судя по письмам, страдал болезнью кишечника, Ремизов создал сюжет о неудачной попытке избавиться от солитера – утащил внутрь газету – "целое ведь "Русское Слово".[120]

В последнем сюжете не исключен и культурный подтекст. В итальянском языке слово solitario имеет несколько значений: 1) нелюдим, отшельник; 2) солитер – крупный бриллиант; 3) карт. – пасьянс; 4) мед. – солитер. Прозвище "Солитер" было присвоено итальянскому драматургу Карло Гоцци в литературном кружке "Академия Гранеллески", деятельность которого, несмотря на серьезность задач: возрождение чистоты итальянского языка от иностранных заимствований, носила буффонадный характер. Ремизов, которого Д. В. Философов обвинял в подражании Гоцци, несомненно знал подробности его биографии и характера. Одинокий, скрытный, замкнутый чудак получил свое прозвище вполне обоснованно. Таким же чудаком предстает в рассказе и Зонов, хотя следует признать, что из всех троих друзей он был наиболее естественным, простым и цельным человеком.

Ремизов получил известие о смерти Зонова от одного из театральных знакомых.[121] Оборвалась еще одна нить связывающая Ремизова с Россией, со своим прошлым. Позднее, создавая свои воспоминания о театральных встречах и знакомствах, Ремизов не так уж и много страниц посвятил Мейерхольду и Зонову. Объяснить это можно только тем, что в своих мемуарах Ремизов старался не упоминать людей еще живущих в России, или пострадавших от советского режима.

У Зонова оставалась дочь. В 1925 году она вышла из колонии и оказалась без средств к существованию. Сохранилось свидетельство, что "среди группы театральных деятелей, высоко ценящих деятельность А. П. Зонова для русского театра, возникла мысль об устройстве вечера

[119] А. М. Ремизов. Мара, с. 117.

[120] Там же, с. 116.

[121] Материалы о смерти А. П. Зонова хранятся в архиве А. М. Ремизова.

в его память, сбор с которого поступит в распоряжение дочери А. П. Зонова.[122] В вечере выразили согласие участвовать В. Э. Мейерхольд, В. Н. Попова, В. И. Массалитинова и др. В программу входит исполнение отрывков из комедии Клейста "Разбитый кувшин" в постановке А. П. Зонова. Все артисты выступают безвозмездно. Вечер предполагается закрытым, билеты будут распространяться в академических и литературно-театральных кругах. Ответственным организатором вечера является ученица покойного и его сотрудница по ряду театральных начинаний -- Е. С. Хаджи".[123] Вечер памяти Зонова состоялся 14 декабря 1925 в актовом зале ГАХН.

В этом же году была издана книга А. П. Зонова "Устройство и основное оборудование сцены в деревне" (Л., Прибой, 1925) и в следующем году "Декорации в деревенском театре" (Л., Прибой, 1926), представлявшие собой доходчивые методические пособия по устройству сцены для самодеятельского театра.

Дружеский и творческий союз Ремизова с Зоновым и Мейерхольдом оказался длительным, значительным и плодотворным. Роль и значение Ремизова и Мейерхольда в становлении русского символисткого театра отмечены и высоко оценены. Не менее значительна и роль Зонова в развитии и пропаганде идей, образов и методов нового театра начала XX века. Несомненно большое влияние личности и мировоззрения Ремизова на Зонова-художника. С момента их встречи в Пензе в 1898 году Ремизов поразил Зонова "горением духа", мужественным перенесением тяжелых испытаний. Сам Зонов, несмотря на богатырское здоровье, не справился с душевным кризисом, постигшим его в 1900 году, повлекшим за собой потерю голоса и невозможность быть хорошим актером.

Новая встреча с Ремизовым в Театре новой драмы открыла Зонову нового Ремизова-символиста, мистика, яркого и своеобразного писателя. Деятельность Ремизова по пропаганде нового репертуара в ТНД в лице Зонова получила всемерную поддержку. Уход Ремизова из ТНД из-за разногласий с Мейерхольдом, не повлиял на репертуар ТНД. Благодаря Зонову творческие контакты с Ремизовым не были порваны.

[122] Сведения о судьбе дочери А. П. Зонова любезно предоставила М. А. Чегодаева, публикатор воспоминаний своей матери Н. Н. Гершензон-Чегодаевой (Первые шаги жизненного пути: воспоминания дочери Михаила гершензона, М., Захаров, 2000), которые содержат ценные данные.

[123] РГАЛИ, ф. 941, оп. 1, ед. хр. 61, л. 149-151. Выписка из протокола заседания Комиссии по изучению автора и протокол заседания Президиума ГАХН об устройстве вечера памяти А. П. Зонова.

Ремизов продолжал переводить для театра пьесы современных драматургов-символистов и принял участие в решении театральной судьбы Зонова: его совет принять предложение Станиславского сотрудничать в литературном бюро Студии, спас Зонова от судьбы мелкого провинциального актера. Помощь Ремизова Зонову в подготовке репертуара для Театра-Студии была весьма активной и плодотворной. Не только советы по привлечению новых лиц из числа писателей-символистов, но и многочисленные переводы пьес западных драматургов – вклад Ремизова в дело становления нового театра начала века. В свою очередь Зонов старался "продвинуть" переводы друга на сцену, усиленно хлопоча об этом и перед Мейерхольдом и перед Станиславским. Личная дружба Зонова и Ремизова особенно окрепла при переезде Зонова в Петербург. Как и в Херсоне, он становится завсегдатаем вечеров у Ремизова. Ремизов и С. П. Ремизова-Довгелло приняли участие в устройстве личной жизни Зонова. Его сложный и бурный роман с Д. И. Коломойцевой – знакомой С. П. Довгелло – завершился браком и рождением дочери.

Заняв вместе с Ремизовым позицию Комиссаржевской в конфликте с Мейерхольдом, Зонов помог Ф. Ф. Комиссаржевскому, поначалу нерасположенному ставить в разработке Мейерхольда "Бесовское действо", осуществить постановку первой пьесы Ремизова. "Трагедия об Иуде" – вторая пьеса Ремизова, работу над которой Зонов и Комиссаржевский начали в 1909 году, не увидела свет из-за трудностей, возникших в работе театра и как следствие – закрытии его. Но Зонов осуществил эту постановку в 1916 году, в организованном в память великой актрисы театре.

Благодаря Ремизову, Зонов был знаком и дружен со многими выдающимися деятелями начала века. Еще в первый приезд в Петербург в 1905 году по делам Студии Ремизов познакомил Зонова с В. В. Розановым.[124] Долгие годы продолжалось знакомство с А. Блоком, который был участником "субботников" художественной интеллигенции в театре В. Ф. Комиссаржевской, и пьеса которого "Балаганчик" была поставлена Мейерхольдом в сезон 1906/1907 гг. Упоминания о Зонове встречаются на страницах дневников и писем Блока. Зонов бывал у Блока дома, приглашал его на свои спектакли. В 1913 году открылся "Наш театр" под руководством А. П. Зонова и Ж. Питоева и хотя творческая манера Зонова-режиссера не устраивала Блока, но он давал советы Зонову, присутствовал на премьерах его спектаклей.[125]

[124] См. Ремизов А. М. Розановы письма, с. 149 и 152.

[125] "Вчера были мы на открытии Зоновского театра. Так плохо, что говорить не стоит".// Блок А. Собрание сочинений. Т. 8. Письма. М.-Л. 1963, с. 410

После революции Мейерхольд, Ремизов и Зонов активно участвовали в реорганизации театрального дела в России. Новые театры, студии, школы театрального мастерства – их число в послужном списке Зонова внушительно. Намечались постановки русалий Ремизова: "Царь Максимилиан" в Театре сатиры, "Красочки" и "Алалей и Лейла" в Первом государственном детском театре. Заботы Зонова о включении пьес Ремизова в репертуар театра, в продвижении их на сцену – оставались неизменными. Личность Зонова нашла отражение в творчестве Ремизова. Зонов явился прототипом нескольких рассказов.

Имя Зонова-режиссера после 1925 года не появлялось на страницах печати, оно было вычеркнуто из театрального процесса начала века. Но благодаря тесной связи жизни и творчества Зонова с Ремизовым и Мейерхольдом, его имя возвращается из забвения. Возможно, осуществится и давний замысел друзей-актеров – сборник воспоминаний и материалов об А. П. Зонове.

# РОДНЫЕ И БЛИЗКИЕ С. П. РЕМИЗОВОЙ-ДОВКГЕЛО В ПОСВЯЩЕННЫХ ЕЕ ЖИЗНИ ПРОИЗВЕДЕНИЯХ А. РЕМИЗОВА

*Б. Б. Бунич-Ремизов*

Мне уже пришлось однажды вслед за О. П. Раевской-Хьюз[1] писать о том, что образ и детали жизни Серафимы Павловны были в творчестве Алексея Михайловича мифологизированы не только им, но, думается, во многом и самой Серафимой Павловной.[2] В настоящем сообщении я рискну продолжить эту гипотезу на материале того, как изображены Алексеем Михайловичем некоторые персонажи из круга лиц, близких Серафиме Павловне с детских лет – и сопоставить с тем, как все оно было на самом деле. Такое сопоставление мне представляется тем более правомерным, что по свидетельству самого Алексея Михайловича цикл произведений "Оля" – о детстве и юности Серафимы Павловны написан им именно с ее слов.[3] А как это было в реальной жизни – отчетливо помню со слов воспитавшей меня и мою мать младшей сестры Серафимы Павловны – Лидии Павловны Довкгело. Кстати, названная в "Оле" и во "В розовом блеске" Леной, она изображена с такими точными деталями ее характера, например, ее любви к котам,[4] которых я – еще живой свидетель.

Дело специалистов-ремизоведов судить о том, почему те или иные факты жизни и судеб, берестовецкого окружения Серафимы Павловны

[1] Раевская-Хьюз О. Образ С. П. Ремизовой-Довгелло в творчестве А. М. Ремизова: К постановке проблемы // Алексей Ремизов. Исследования и материалы. СПб. 1994, с. 9-10.

[2] Бунич-Ремизов Б. Супруги Ремизовы в судьбе их дочери и в восприятии ее близких // Там же, с. 271.

[3] Ремизов А. В розовом блеске. Нью-Йорк, Изд-во им. Чехова, 1952, с. 281.

[4] Там же, с. 258.

мифологизированы, а другие – нет, что считать именно мифологизацией, а что – художественным вымыслом. В мою задачу входит лишь отметить не соответствующие действительности места из обоих названных циклов произведений, а также из примыкающего к ним раннего рассказа Алексея Михайловича "Мака", посвященного детству моей матери в Берестовце, в котором Серафима Павловна впервые названа Олей.

Позволю себе начать с того, что, по-моему, является несомненно мифом, созданным именно самой Серафимой Павловной: с года ее рождения. В "Задоре" – последнем разделе цикла "В розовом блеске" – назван то ли 1880-й, то ли 1883-й.[5] На самом же деле – это год 1876-й. Следует отметить, что при жизни Серафимы Павловны Алексей Михайлович не был, видимо, склонен придерживаться этого мифа: в "Оле" разница лет между сестрами и братом Ильменевыми – так названа тут семья Довкгело – указана правильно.[6]

Кое в чем мифологизирован, как мне представляется, образ отца Серафимы Павловны – Павла Ивановича, названного в обоих циклах Александром Павловичем. В "Оле" сказано, что у него борода длинная и белая, а в "Задоре" он назван генерал-майором и участником 2-й русско-турецкой войны 1877–1878 годов.[7] Однако, на всех хранящихся у меня его фотографиях, даже поздних, у него лишь усы – а не борода – и погоны не генеральские, а майорские. К тому же в годы 2-й русско-турецкой войны он был уже в отставке и с начала 1870-х гг. занимал видное положение в Черниговской губернии, в состав которой входил Берестовец; был председателем уездной земской управы, а позже членом губернской земской управы.

Мифом является и многое из того, что сказано во 2-м цикле романов о поляке Сташкевиче.[8] Под такой фамилией выведен глава самой близкой сестрам Довкгело семьи в уездном городе Борзне – Иосиф Николаевич Богатко. За сведения о нем я также твердо ручаюсь, т. к. знаю их со слов его младшей дочери – моей крестной Веры Иосифовны, которая во 2-м цикле названа Соней. Последние 30 лет ее жизни она провела рядом со мной. Итак И. Н. Богатко был участником польского восстания 1863 г., после поражения которого его выслали в Украину. И лишь тогда он встретился со своей будущей женой Евфросинией Ивановной Товстолес – ее отец упомянут во 2-м цикле под фамилией Дорохов. Таким образом,

[5] Там же, с. 397.

[6] Там же, с. 248; Ремизов А. Оля. Париж, Изд-во Вол, 1927, с. 21, 55, 59, 61.

[7] Там же, с. 12; Ремизов А. В розовом блеске, с. 388, 404, 405.

[8] Там же, с. 234-237.

ради любви Сташкевич-Богатко родиной своей не пожертвовал. Тем более не был он черносотенцем – вряд ли ссыльный поляк мог таковым быть вообще. И похоронен он не в имении, которого у семьи Богатко никогда не было, а на ныне снесенном кладбище Борзны. На могилах его, его жены и старшей дочери, пока они существовали, я с Верой Иосифовной бывал не раз.

Кстати, насколько хорошо знал Алексей Михайлович о близости – причем особой – семей Довкгело и Богатко, видно из того, что в “Маке” мать и сестры Серафимы Павловны названы именами женщин семьи Богатко.

Еще одна деталь в описании берестовецкой усадьбы, которую, думается, следует отнести к мифу – наличие в усадьбе Ильменевых-Довкгело книжной башни, которая в обоих циклах упоминается не раз.[9] Достаточно определенное подтверждение тому, что это миф – незаконченные воспоминания единственного брата Серафимы Павловны – Сергея Павловича, который назван в 1-м цикле Мишей, а в “Маке” – дядей Андреем. Рукопись этих воспоминаний передана мной в Пушкинский Дом РАН. Там, в частности, сказано: “Дом, выстроенный более 40 лет назад [т. е. в конце 1860-х гг. ] стоит незаконченным”. Чтоб при незаконченном доме была выстроена башня – представляется сомнительным. Но даже если это и не миф, то поскольку об этой башне Лидия Павловна никогда – ручаюсь в этом! – не упоминала, вполне возможно, что она рухнула от ветхости до рождения Лидии Павловны: она моложе Серафимы Павловны на 3,5 года. Такое предположение возможно на том основании, что впоследствии рухнул потолок в гостиной берестовецкого дома – о чем не раз напоминали и Вера Иосифовна и другие коренные берестовчане, с которыми мне при их жизни часто приходилось общаться.

Наконец – еще один миф, созданный, скорее всего, задолго до рождения Серафимы Павловны и повторенный в “Задоре”: мол, ее предок по матери Самойлович был украинским гетманом, сторонником Мазепы, за что оказался высланным в Сибирь – а потомки его каким-то образом попали в Кострому, где и родилась мать Серафимы Павловны – Александра Никитична, названная в обоих циклах Натальей Ивановной.[10] Лишь недавно, по выходе в свет репринтного издания 4-го тома книги В. Модзалевского “Малороссийский родословник” выяснилось, что предки Серафимы Павловны по материнской линии в лучшем случае лишь дальние родственники гетмана, а может быть и просто однофамильцы, которых

[9] Там же, с. 385-387, а также о доме с белыми башнями в начале “Оли” (с. 9).

[10] Ремизов А. В розовом блеске, с. 393.

никуда не высылали. С конца XVII века целое столетие они жили в Прохорах – имении Самойловичей того же, что и Берестовец, Борзенского уезда. И каким образом дед Серафимы Павловны по матери – Никита Павлович, названный в "Оле" Иваном Васильевичем, оказался учителем математики в Костроме – остается невыясненным.[11]

Дальнейшее следует, видимо отнести лишь к неточностям. Так, во 2-м цикле романов сказано, что мать Серафимы Павловны умерла в последний год Первой мировой войны – т. е. в 1918 г.[12] Но отчетливо помню со слов и Лидии Павловны, и Веры Иосифовны, что Александра Никитична умерла до октябрьского переворота – т. е. не позже осени 1917 г. Двоюродной сестрой Александры Никитичны – Наталии Ивановны в "Оле" названа Мария Петровна Вольская.[13] Для Александры Никитичны двоюродными братьями и сестрами могли быть только дети Елизаветы Михайловны Крыловской – единственной замужней сестры Марии Михайловны Самойлович – бабушки Серафимы Павловны. Обе они в "Оле" названы соответственно Евгенией Алексеевной и Татьяной Алексеевной. Однако, у Елизаветы Михайловны – Евгении Алексеевны был лишь единственный сын. Поэтому на самом деле под именем Марии Петровны выведена его жена. Косвенное тому доказательство – что в "Оле" же Мария Петровна обращается к Наталии Ивановне на Вы и по имени-отчеству.[14] К сестре вряд ли бы так обратились. И последняя неточность, связанная, скорее всего, с тем, что Алексей Михайлович недостаточно знал украинский язык. Это заметно в тех эпизодах 2-го цикла романов, где описано пренебрежительное отношение соседки Ильменевых – г-жи Боровой и ее детей к мужу. Она его называет "моя худоба" – слово, которое переведено Алексеем Михайловичем неточно: "худоба" по-украински означает не "имение"[15] – а "скотина", что звучит еще более уничижительно для Борового. А вот то, что сыновья называли его "Батько", ничем не унижает адресата: Батько по-украински означает не предок,[16] а именно отец, и батьки – во множественном числе – родители. Т. е. ничего обидного для Борового в этом обращении нет.

[11] Так как это репринтное издание книги Модзалевского имеется лишь в главной библиотеке России – за сообщение о сказанном благодарю мою единственную родственницу по линии Самойловичей – Е. А. Стеценко-Алпатову.

[12] Ремизов А. В розовом блеске, с. 363.

[13] Ремизов А. Оля, с. 13.

[14] Там же, с. 17.

[15] Ремизов А. В розовом блеске, с. 178.

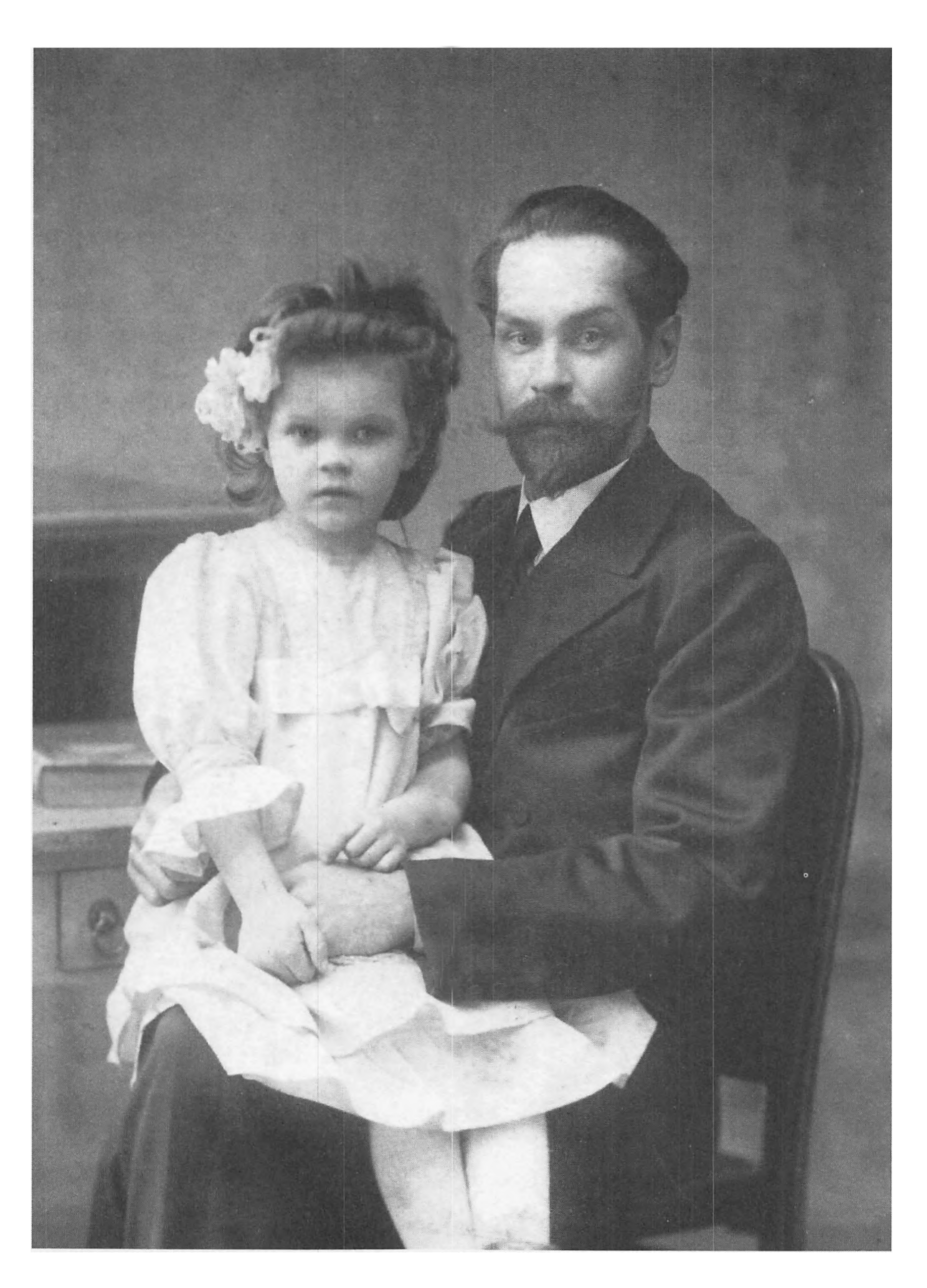
[16] Там же, с. 177.

И последнее: к настоящим именам некоторых прототипов персонажей обоих циклов из окружения семьи Ильменевых-Довкгело позволю себе добавить еще одно: настоящее имя гостьи берестовецкого дома, которая в “Оле” носит необычное имя-отчество Александрия Кенсориновна.[17] Отчетливо помню рассказы Лидии Павловны о том, что у них часто гостила соседка, которую звали так же необычно: Филиппия Фортунатьевна. Видимо, она и имеется в виду – т. е. необычное имя-отчество вполне мотивированно.

В заключение стоит, по-моему, обратить внимание на то, что отдельные родные и близкие Серафимы Павловны крайне редко, но в обоих циклах названы своими настоящими именами: умерший до рождения Серафимы Павловны ее брат Ваня, старшая дочь Сташкевича-Богатко Лена, студент из круга берестовецкой молодежи Бордонос...

Хотелось бы надеяться, что настоящее сообщение когда-нибудь послужит материалом для некоторых фактических комментариев к новым изданиям “Оли”, “В розовом блеске” и “Маки”.

[17] Ремизов А. Оля, с. 31 и др.



Сергей Михайлович Ремизов с дочерью Лялей

# ИЗ СЕМЕЙНОГО АРХИВА

*С. Н. Соколов-Ремизов*

На фоне необозримого богатства разного рода архивных материалов, связанных с жизнью и творчеством Алексея Михайловича Ремизова (чего стоят, например, 157 его графических альбомов в Пушкинском Доме!), хранящее память о нём в нашей семье необычайно скудно и всё же мы с сестрой [Мариной Николаевной Соколовой] решаемся на эту публикацию, имея в виду отражённую в нашем архиве особую родственную близость с Дядей Лёлей (так мы вслед за Мамой [Еленой Сергевной Соколовой-Ремизовой, см. "Светлую коску"] называли его), а также определённую уникальность некоторых предметов (вещей) и фотографий с ним связанных и, наконец, необходимость внесения важных уточнений относительно "Зайки", имеющей, по нашему убеждению, ключевое значение не только для сложения и восприятия "Посолони", но и для правильного понимания личности Дяди Лёли в целом.

## Светлая коска

Не только в нашей семье, во многих – например, у Черновых (как об этом пишет Н. В. Резникова[1]) или у наших друзей Беклемишевых (семье известного биолога Владимира Николаевича Беклемишева) первое знакомство с Алексеем Михайловичем Ремизовым было связано с "Посолонью" и прежде всего с "Зайкой". Так было и у нас, но в отличие от других это было окрашено неповторимым звучанием самого что ни на есть близкого, своего. Ведь Мама, мы это знали, была Зайкой, а Дядя Лёля – Котофей Котофеичем.

Все реалии этой сказки – не плод воображения, а конкретные предметы из того мирка, в котором Мама общалась с Дядей Лёлей во время

[1] См.: А. М. Ремизов. Неуёмный бубен. Кишинев 1988, с. 584-585.

его приездов в Москву к брату Сергею (нашему дедушке Сигу – Сергею Михайловичу Ремизову, 1875-1921) – Лягушка-квакушка с отбитой лапкой, Гадкий Зародыш, Кощеевы пупки-бульдегомы и варёные куриные пупочки, Кучерище, Белки-мохнатки, бисерные кошельки, Медведь с Мужиком, краска афта и пр.

Мама родилась в 1902 г. и ко времени написания “Зайки” ей было три годика, со светлой, золотистой коской. Глаза у мамы были синие, порою становившиеся аквамаринно-голубыми, наследство от Сига.

У неё хранилось первое издание “Посолони” в белом праздничном переплёте [изд. Золотое Руно, М. 1907; в белизне обложки с тонким растительным (золотым?) узором (худ. Н. П. Крымов) можно почувствовать отсветы беленького монашка, белоснежной зимы, светлой зайкиной коски...]. Эта книга с дарственной Дяди Лёлиной надписью впоследствии, увы, была кем-то ‘зачитана’. Зато уцелело главное – светлая Мамина (Зайкина) коска. Она хранится у нас в конвертике (10,3 x 6,5) в кожаном портмоне Сига. На конвертике в разные стороны надписи чёрными чернилами: “Коса Ляли, 8 ч. вечера 29-го апреля 1905 г., Москва, Зубовский бульвар, д..., кв. 61. Накануне ушла няня Даша” и с другой стороны: “Роскошный весенний воздух. Папа и мама устали. Килька играет с няней Матрёной”. Очевидно, автограф дедушки Сига. А на заплетённой коске розовая ленточка, коска золотисто-светлая.

Мама как своё воспринимала и Колыбельную – “Засни, моя деточка милая...”, написанную в год её рождения (1902). Сохранился ее юношеский автограф, воспроизводящий полный текст этого стихотворения, озаглавленного “Над колыбелью” и с несколько изменённой пятой строкой (вместо “повстречают” – “встретят красные маки”).

Мама вспоминала, что, называя своего отца Сергея – Сигей (отсюда – Сиг, Сигуся, для нас дедушка Сиг), она Дяди Лёлино имя произносила “Алалей” и поэтому “двухлетняя русская девочка” в его комментарии к “К морю-океану” [2] именно Мама, а не Наташа, как предполагают некоторые ремизоведы (см. “Кириторарэта мэ”). Мало того, можно предположить, что “Лэйла” – не только “имя арабское”, но и “Ляля”.

Мама – Елена Сергеевна Соколова-Ремизова (1902-1976) вслед за своей мамой (Бабой Авой для нас) Варварой Фёдоровной Васильевой-Ремизовой-Тарховой (1882-1951), актрисой Пензенской Народной Драмы, ряда провинциальных трупп, а потом ГОСТИМа, хотела посвятить себя сцене. Вернувшись из Мелитополя, поступила в Школу Камерного театра (кстати, родилась в доме Курникова на Долгоруковской, там же, где Али-

[2] См. А. М. Ремизов. Избранные произведения. М. 1995, с. 176.

са Коонен, была её горячей поклонницей), а затем работала в театре Импровизации "Семпэрантэ" Анатолия Быкова и Анастасии Лёвшиной в Гранатном переулке, где познакомилась со своим будущим мужем, нашим отцом, Николаем Ивановичем Соколовым (1892-1974). Впоследствии – статист-экономист, а он – инженер-химик.

## Киритора рэта мэ

Так по-японски "Подстриженными глазами". Эту книгу, исследование по творчеству А. М. Ремизова рано скончавшегося японского ремизоведа Футигами Кацудзи (1947-1988), вышедшую уже после его смерти в изд. Кокусё (Токио 1992) подарил нам с женой (Татьяной Львовной Соколовой-Делюсиной, специалистом в области японского языка и литературы) его друг русист Камэяма Икуо во время нашего посещения Университета Иностранных языков (Гайкокуго Дайгаку) в Токио, где Таня делала доклад о своём, отмеченном Императорской премией переводе знаменитого японского романа XI века "Гэндзи моногатари".

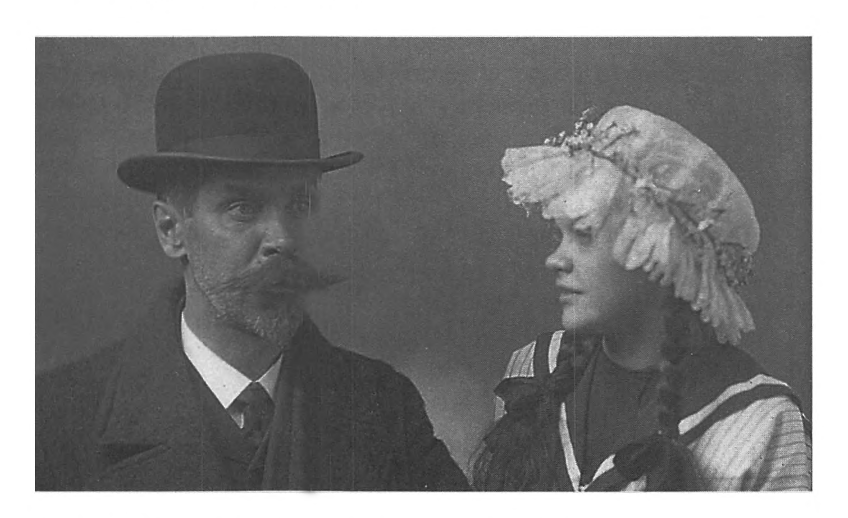
В этом исследовании, имеющим подзаголовок "Ремизов, Достоевский", большое место уделено "Посолони", в которой в качестве ключевого звена рассматривается "Зайка" (с. 99 и др.). Анализируя соединение в этой сказке мифологического начала и детского, автор многократно утверждает мысль о том, что источником для создания образа Зайки была Наташа, а что сама сказка писалась Дядей Лёлей, как бы вжившимся в психологию ребёнка. Смущенный датой рождения Наташи (1904 г.), Футигами "повышает" её возраст к 1905 году до двух лет (с. 159) и соответственно относит к ней слова Дяди Лёли о "двухлетней русской девочке", хотя и выражает недоумение в связи с возникшем явно позднее самого написания "Посолони" посвящения – "Наташе". Соответственно все реалии "Зайки" он относит к воображению писателя. В самом деле – могла ли годовалая Наташа есть куриные пупки, сосать бульдегомы, писать 'автопортреты' афтой, вряд ли к тому же могла у неё к этому времени отрасти "светлая коска" (это подтверждает и её фотография 1905 г.).[3] Как правильно замечает автор (с. 211), действительно непосредственно с Наташей связан образ Саши из рассказа-сказки "Мака". Тут уместно вспомнить слова самого Дяди Лёли, сказанные им в письме к Н. В. Кодрянской от 9 VII 47: «Натусю видел во сне. И вспоминаю. О ней в "Посолони" сказка "Мака"».[4]

[3] См. Алексей Ремизов. Исследования и материалы. СПб. 1994.

[4] См. Н. Кодрянская. Ремизов в своих письмах. Париж 1977, с. 68.



Елена Сергеевна Ремизова



Сергей Михайлович Ремизов с дочерью Лялей

Книга Кацудзи взволновала меня ещё удивительным совпадением – в аннотации выпущенных издательством Кокусё в 1992 г. книг я обнаружил имя дочери известного в своё время Лауреата Премии Мира Ясуи Каору – Юко. Дело в том, что давно, ещё в 60-е гг., познакомившись с нею на организованном мною вечере японской поэзии в Музее Восточных Культур (ул. Обуха, 16), я был настолько пленён её очарованием, что начал писать ей письма (она училась в Университете), посылать ей цветы, увы, без какого-либо ответа! И вот она – переводчица книги "Ремизов. Чёртик", в которую помимо "Чёртика" вошли "Занофа", "Пожар" и другие произведения Дяди Лёли, включая, особо оговоренную "Зайку" из "Посолони"!

## Черновик письма

После прочтения книги о Дяде Лёле Н. В. Кодрянской Маме захотелось написать ей, и представился случай передать ей письмо через В. Б. Сосинского, который в январе 1976 г. поехал навестить родственников в Париж. К сожалению, никакого отклика не последовало и я не исключаю того, что он забыл отдать его адресату или оставить для последующей передачи у Резниковых.

Глубокоуважаемая Наталия Владимировна, с волнением и интересом прочла Вашу книгу о дяде Лёле, которую мне привелось прочитать года три тому назад. Хотелось сразу же написать Вам благодарность и сказать о некоторых неточностях в описании моего отца (стр. 75) и о последних днях жизни бабушки Маши (стр. 78). Дядя Лёля, видимо, о папе что-то напутал, а про бабушку Машу и вовсе толком не знал. Мой папа примерно с конца 1917 года жил в Сыромятниках вместе с бабушкой Машей. Умерла она у него на руках. [Мама не знала о письмах Сига к Дяде Лёле, опубликованных в изд. "Минувшее".[5] Однако её воспоминания основывались на словах самого Сига]. Дом (бывшая красильная мастерская) был хорошенький, типа загородной дачи, с террасой, увитой диким виноградом, со старинной, красивой обстановкой. Конечно, это не суть. Папа (Сергей Михайлович) был не блондин, а жгучий брюнет, но при том с синими глазами. В революции абсолютно никакой роли не играл. Работал на Курской ж. д. кем-то в канцелярии. В декабре 1920 года уехал из Москвы в Мелитополь (ко мне и к маме, Варваре Фёдоровне Ремизовой), где и скончался от сыпного тифа 7-го февраля 1921 года н/с. Большое спасибо Вам за Ваши заботы о дяде Лёле, которые так ярко чувствуются в его письмах к Вам. Мы очень любили с ним друг друга. Обстоятельства разлучили нас. Мне приятно, что вы вспомнили меня в Вашей книге, дороги и строки самого дяди Лёли,

[5] "Минувшее". М.-СПб. 1994, № 16, с. 523, 531, 533.

сказанные обо мне в “Кукхе”. Жаль, что мой “Обезьяний знак” № 1 и его книги у меня пропали в период разрухи. С большим интересом читала дяди Лёлины книги последних лет – “Мышкину дудочку”, “В розовом блеске”, “По карнизам”, “Подстриженными глазами” и другие, которые мы брали у Владимира Брониславовича Сосинского и Михаила Владимировича Алпатова. С наилучшими пожеланиями, Елена Соколова-Ремизова. пос. Ильинское, 3 января 1976 г.

## Первая кавалерша Обезвелволпала

В архиве Пушкинского Дома в папке “Обезьянья Великая и Вольная Палата” есть запись: “В младших кавалерах: Ляляша Ремизова, первая кавалерша ордена Обезвелволпала, Оля Чернова, Гржебина...”. В примечаниях к публикации Елены Обатниной “Обезьянья Великая и Вольная палата” в Новом Литературном Обозрении (1996, № 17, с. 215) имя Мамы почему-то опущено, хотя на с. 186 автор и связывает начало Обезвелволпала с “маленькой племянницей”, но имени её не называет и сноску делает на более поздние слова Дяди Лёли, где конкретная племянница уже превратилась в абстрактных детей.[6] Нет упоминания о Маме и в обзоре С. С. Гречишкина “Архив А. М. Ремизова”.[7]

Помимо записи в бумагах, хранящихся в Пушкинском Доме имя Мамы как первой кавалерши Обезвелволпала упоминается Дядей Лёлей в его “Кукхе”.[8] В своей книге “Литература. Каллиграфия. Живопись” (М. 1985) я ввел этот отрывок из “Кукхи” в текст ‘надписи-темы’ к картине японского художника Томиока Тэссая “Драгоценная жемчужина-амулет”: «В “Розановых письмах” Алексей Михайлович Ремизов рассказывает о том, как возникла его теперь уже знаменитая “Обезьянья Великая и Вольная палата”, членство в которой обозначалось художественно исполненным “Обезьяньим Знаком” (Проездом в Петербург каждую осень мы останавливались в Москве. Из писателей в Москве об эту пору встретить кого было не так просто, все разъезжались по всяким Малаховкам). И я играл со своей маленькой племянницей Ляляшкой (Елена Сергевна Ремизова). Надо было чего-нибудь придумывать. Она приставала ко мне

[6] Алексей Ремизов. Пляшущий демон. Танец и слово. Париж 1949, с. 57; см. также А. М. Ремизов. Избранное. Лениздат 1991, с. 587 и А. Ремизов. Огонь вещей. М. 1989, с. 268.

[7] С. С. Гречишкина. Архив А. М. Ремизова. Ежегодник Рукописного отдела Пушкинского Дома на 1975 год. Л. 1977, с. 32.

[8] См. А. М. Ремизов. Царевна Мымра. Тула 1992, с. 243; то же в книге “Эрос. Россия. Серебряный век”. М. 1992, с. 231.

сделать ей такое, чего ни у кого нет. Вот тут-то я и сделал ей обезьяний знак "для ношения тайно". (Этот знак она, конечно, потеряла, и на следующую осень пришлось новый делать, а для пущего бережения) знак висел на видном месте – и никто не мог догадаться, что это означает: висит, а неизвестно что, а Ляляшка помалкивает". Вот это – "тайно" и "на видном месте", особенное и важное – не по взрослым, а по детским меркам, – пожалуй, выражает суть всей этой затеи. Здесь проявляется главное – та простота (пу), в светлой чистоте которой мир обретает единство, стираются грани между небесным, человеческим и земным (тянь, жэнь, ди ичжи). И вот именно это же, из этого и к этому – весь Тэссай. Наверняка вслед за Ляляшкой получил бы свой "обезьяний знак" и звание "Бессменного Хранителя Кисти и Тушечницы"».[9] Характерная деталь – в этой моей книге, так же, как и в тульской "Царевне Мымре" и в московском "Эросе" первоначальное Елена Сергевна исправлено корректором на правильное – Сергеевна.[10] И вот, что примечательно и мне особенно дорого – в той же "Кукхе" имя Мамы возникает вторично рядом с В. В. Розановым:

> И когда я сказал В. В. Розанову, что он награждается обезьяньим знаком и возводится в старейшие кавалеры обезвелполпала, Розанов сразу ничего не понял, ошеломился, а потом спросил: – А кто ещё старейший там у тебя в палатке? В. В. сказал не в 'палате', а в 'палатке', как говорила и Ляляшка.[11]

В Литературном наследстве т. 92 (М. 1981, т. 1, с. 126) ошибочно говорится, что Обезвелволпал началась в Петербурге, хотя у самого Дяди Лёли – Москва не только в "Кукхе", но и в "Петербургском буераке".[12] К сожалению, как об этом Мама пишет Кодрянской, и её повторный обезьяний знак был утерян в ходе переездов по Украине во время разрухи периода Гражданской войны.

## Бархатный альбомчик

Бархатный тёмнозелёный девичий альбомчик (18,5 x 10,7) был подарен Маме в 1916 г. дедушкой Сигом (её отцом). На первой странице его рукою: "Дорогой моей доченьке Лялюнчику от папы Сергея, Апреля 10-го 1916" и на следующем листке его же:

[9] С. Н. Соколов-Ремизов. Литература. Каллиграфия. Живопись. М. 1985, с. 173.

[10] Ср. Трёхмесячник литературы "Окно" № 2, Париж 1923.

[11] См. Алексей Ремизов. Царевна Мымра, с. 243.

[12] См. Алексей Ремизов. Огонь вещей. М. 1989, с. 410.

Пусть сбудутся все грёзы и мечты Твои, родная.
Пусть солнце юных дней блестит, не угасая, до старости Твоей.
Пусть счастье и любовь пройдут с Тобою неразлучно всю жизнь Твою.
Я так люблю Тебя, что всё то лучшее, о чём мы мыслить можем, желаю для Тебя. Папа Сергей. Москва, 9 мая 1916 г.

В альбоме – пожелания, афоризмы, стихи разных лиц, сделанные в Москве, Кременчуге, Мелитополе в 1916-1919 гг. Приблизительно в середине – листок с каллиграфической надписью чёрными чернилами (тушью), выполненной Дядей Лёлей: "Моей племяннице Елене Сергевне Ремизовой. 30 июля 1916 г. Москва. Ни звери, ни птицы, ни звёзды не знают того страшного зла, которое живёт в сердце человеческом, и имя этого зла – бессовестье. А от него много беды бывает. Будь внимательна к другим, слушай и вникай. Алексей Ремизов". (надп. 18 х 11). А на левый разворот вклеен обведённый чёрной рамкой прямоугольный листок с рисунком чёрным-белым по сплошному малиново-красному фону – фигура человека с палкой-пикой (немного сходная со "Стрелком из лука" Сведенборгских карт), внизу мелкими буквами чёрная надпись: "палка тужит". Содержание надписи, явно расходящееся с оценками Мамы этих лет в письмах Сига к Дяде Лёле (см. "Рыба, рыба...") навеяно, очевидно, мыслями о Наташе. "Чего у Наташи нет, – читаем в его дневниковой записи от 9-го июля 1917 г. – это совести. Пока (она) совсем закрытая для других. Самое большее есть у неё ещё дверка к щенятам, но к людям нет".[13] Вспоминаются слова Дяди Лёли, приведённые в книге Кодрянской: "В литературе меня трогает теплота сердца и совестливость".

## Пасхальное поздравление

Мамина приписка в письме Сига к Дяде Лёле от 2-го апреля 1917 г.: "Христос Воскресе. Дорогие тётя Сима и дядя Лёля, поздравляю вас с праздником, будьте здоровы. Мама вас обоих поздравляет и кланяется. Говорю Х. В. Крепко, крепко целую. Ваша Ляля". Письмо отправлено по адресу – Васильевский Остров, 14 линия, д. 31. кв. 48 (РО ИРЛИ, ф. 256, оп. 3).

## "Рыба, рыба, рыба, рыба..."

"Рыба, рыба, рыба, рыба, ты огурчик золотой, потому что молодой" – тёплым шепотом на ухо убаюкивала нас музыкой этой странной присказки

[13] См. "Минувшее". М.-СПб. 1994. № 16, с. 452; см. также с. 441, 507.

Мама, в минуты самые сокровенные, интимные и мы знали – так её маленькую баюкал её папа, наш дедушка Сиг.

Имя Сига (Сергея) довольно часто встречается в мемуарных произведениях Дяди Лёли, он нередкий персонаж его сновидений: напр., во "Всеобщем восстании. Временнике Алексея Ремизова;[14] а более или менее развернутый рассказ о нём дан в книгах "Взвихрённая Русь",[15] "Подстриженными глазами"[16] и "Пруд".[17] Несколько дополнительных, с маминых слов, чёрточек к портрету дедушки Сига: "Во время последнего, рокового переезда из Москвы в Мелитополь к Маме, в поезде какая-то старушка стала со слезами молиться на него, предполагая, что перед ней бежавший от большевиков Император Николай Второй (В самом деле был немного похож на него). * Любил петь по утрам, ещё лёжа в кровати. * Говаривал: "Я по воле Божьей Эс Эр" (Хотя был вне политики).

Для нас имя дедушки Сига, естественно, неразрывно связано с нашей Мамой, поэтому, оказавшись в своё время в Пушкинском Доме (писал диссертацию о синтезе искусств), я с особым волнением читал письма Сига к Дяде Лёле и выписал из них те места, где он рассказывает ему о "Ляльке". Возможно, когда-нибудь осуществится полная публикация ремизовского архива в Пушкинском Доме, но на правах внука Сергея Михайловича решаюсь ввести в рамки нашего семейного архива эти выдержки из его писем к Дяде Лёле, касающиеся Мамы. В них нашла отражение трагедия распада семьи, по-разному перекликающаяся с судьбами как Марии Александровны Ремизовой-Найдёновой, так и самого Дяди Лёли.

Из писем Сига к Дяде Лёле 1913-1919 гг. (РО ИРЛИ, ф. 256, оп. 3):

- май 1913 г. "...Лялька моя меня радует (это единственно светлое), переходит во второй класс с первой наградой. Росту с тебя и несмотря на свой одиннадцатый год очень разумна; память у неё роскошная, тяготеет больше к языкам и литературе, хотя задачи решает с одного намёка..."

- декабрь 1913 г. "...Вчера приехала Лялька, совсем большая стала, с меня ростом, капризная в меру, умная и тактичная через меру. Видясь с ней отдыхаю на минутку..."

- январь 1914 г. "...Всё Рождество 'кошмар' – приезжали Варя и Ляля, жили на Долгоруковской. Варя шлёт поклон... Лялька целует вас [т. е. и тётю

[14] Всеобщее восстание. Временник Алексея Ремизова. "Эпопея". М.-Берлин 1922. № 3, с. 101, 104, 111, 116, 120 ( глава "Мятенье 1.VI–10.VII 1917").

[15] См. Алексей Ремизов. В розовом блеске. М. 1990, с. 148-149.

[16] Ал. Ремизов. Взвихрённая Русь. М. 1991, с. 183.

[17] А. М. Ремизов. Избранное. Ленизднт 1991, с. 28.

Симу]. Ростом с меня стала, но по душе ещё ребёнок и только не нравится мне: в ней вырабатывается тип первой ученицы, готовит уроки аккуратно и серьезно, не признаёт как можно не приготовить. Привезла мне свой похвальный лист – юбилейный.

• август 1914 г. "...Ляля всё лето живёт в Москве..."

• август 1914 г. "...Лялю проводил в Конотоп..."

• декабрь 1914 г. "...Лялька успевает, на всех пятёрках идёт и причём без усилий..."

• декабрь 1914 г. "..У меня лично собственно праздника нет, Ляля не приехала ещё, а потому погружаю всего себя в работу..."

• январь 1915 г. "...На праздниках была у меня Ляля, привезла круглые пятерки за полугодие, стала совсем взрослая девица (ростом с меня) не только физически, но и разумом. Рвётся ко мне в Москву жить и здесь учиться, не удовлетворяет её Конотоп ни школой, ни жизнью..."

• 13 мая 1917 г. "...В будущем месяце жду Ляльку на побывку, а может и совсем, т. к. муж Вареньки (Александр Павлович Васильев, 1876-1944) переводится из Кременчуга..."

• 17 июня 1917 г. "...В Успенский схожу и я с тобой, да и Лялька в это время будет в Москве..."

• 25 декабря 1917 г. "...Рождество в нынешнем году не праздную, т. к. Ляля в Москву не приезжает..."

• 17-30.VII 1918 г. "...Завтра я отбываю заграницу – имею отпуск на два месяца, еду к Ляле, от которой не имею известий с начала мая, еду я в неизвестность и первобытным способом, но меня это не останавливает, ровно год не видел Ляли...".[18]

• 22 II 1919 г. "...Был я летом в отпуске у Ляли два месяца. На предстоящее лето, думаю, что она приедет ко мне..."

• 1 мая 1919 г. "...Сперва я было хотел перетащить сюда Лялю, но по зрелому размышлению решил наоборот. А для чего я живу – для Ляли и исключительно для неё... уезжаю к ней..."

• 23 VII 1919 г. "...При первой возможности, конечно, уеду к Ляле..."

В нашем семейном архиве сохранилось довольно много, порою безобразно 'подправленных' ножницами фотографий дедушки Сига разных лет – несколько с Дядей Лёлей, целая серия с Мамой и фотографии маленькой Мамы с надписями его рукою, а также в кругу Тарховской семьи в Пензе, с Бабой Машей и с Виктором:

[18] Этот фрагмент опубликован в сокращенном виде, без упоминания Ляли, в альманахе "Минувшее" № 16, с. 532.



А. М. Ремизов в кругу Тарховской семьи

1. Сиг и Дядя Лёля – фото с надписью Мамаде (Надежде Фёдоровне Тарховой, младшей сестре Бабы Авы). Фотогр. ателье Е. Хоршева. Пенза, угол Московской и Нагорной ул. 9,7 х 14,2, в паспарту 10,7 х 16,3.[19] С обратной стороны – две надписи, Сига и Дяди Лёли: "Пенза, 18 янв. 1899 г. Надечка, Горе научает смеяться... Что может быть смешней обыденной жизни 'порядочного человека', разве какой-нибудь балаган может с ней равняться! Чтобы над собой не смеяться надо выйти из балагана, но как только балаган перестаёт прельщать, балаганщики начинают мучить за непризнание их театра 'великим храмом великих богов', тогда изощряется вся их петрушкина мудрость. Не многие идут своей дорогой, большинство идут назад на открытую сцену. Да, с актерости / тоски (точки? тоже? неразб.) я родился и невыгодно бросать актёрства. Бросишь и нет распрелестной жизни с молоком, мёдом и кисельной обстановкой. Надечка, больно уж мне кисель этот гадок, к чорту его, лучше всё, что угодно, лучше, но только не кисель. А. Ремизов. 18 I 99". А сбоку, в нижнем левом углу рукою Сига: "Стремление к познанию очень хорошая вещь, но всё же поберегите, не сушите своё сердечко, дорогая Диночка, оно понадобится Вам в будущем. Ваш С. Ремизов".

2. Сиг, Дядя Лёля и Николай Павлович Суворовский – Ателье Е. Хоршева, Пенза, 9,8 х 14,3, с пасп. 10,7 х 16,3.[20] На обратной стороне надпись рукою Сига: "Рекомендую совместить эти три противоположности и выработать одно целое, в этом целом достигнуть цели и приводить иногда себе на память разнузданного Сергия. Пенза 1900, 16 марта". Ниже приписка, очевидно, сделанная Дядей Лёлей: "Жаль, тебя не было вместе с нами! 17 III 900, Пенза".[21]

3. Сиг с Бабой Авой (справа от него) и Мамадей (слева). С обр. стороны карандашная надп. "1901 г." (9,8 х 13,8, в пасп. 10,7 х 16,3). Ателье Е. Хоршева, Пенза. Парная к аналогичной фотографии Дяди Лёли с Бабой Авой (слева от него) и Мамадей (справа), попавшей в Пушкинский Дом от наследников архива Дмитрия Фёдоровича Тархова (Дяди Мити) и атрибутированной как "А. М. Ремизов в группе с неустановленными лицами. Пенза, лето 1898".[22]

[19] Опубл. в книге:. "Мейерхольд. Наследие" I, с. 38.

[20] Опубл. в книге:. "Мейерхольд. Наследие", с. 194.

[21] О композиторе Н. П. Суворовском, однокласснике Н. М. Ремизова см. "Подстриженными глазами. Камертон" (Москва Алексея Ремизова. М. 1996, с. 103-104), а также "Петербургский буерак" (Огонь вещей, с. 490), "Страницы из воспоминаний" Дмитрия Фёдоровича Тархова (1890-1966), младшего брата Бабы Авы и Мамади (Музыкальное наследство. М. 1968, т. II, ч. 2, с. 170), и альманах "Лица". М.-СПб. 1993, № 3, с. 440.

[22] Опубл. в альманахе "Лица" № 3; см. также каталог выставки "Волшебный мир Алексея Ремизова". СПб. 1992, с. 37.

4. Мама в белом платье с цветком в волосах на руках у сидящего на стуле Сига (10,4 x 14,4, в пасп. 17 x 24,1, ателье P. Pavloff, Moscou). На обр. стороне надпись рукою Сига: "14-го ноября 1906 г. Москва. Посылаем нашей мамочке дорогой и эту, по-нашему, негодную карточку, но может быть, Ты дорогая наша мамуся, найдёшь что-нибудь в мелких чертах и выражении лиц... посмотри. Мы так любим Тебя / Так нежно ласкаем / целуем / мы / Твои / Ляля – Сигей / 10 XII 1906 г."

5. Мама в том же ателье, с тем же цветком в волосах, стоит у кресла (9,2 x 13,7, в пасп. 17 x 24,1). Сзади надпись Сига: "А вот, мамуся, и я к Тебе прибежала в Тифлис, дай мне Тебя потискать, поласкать, пощупловать, я Твоя дочка Ляля. 14 ноября 1906 г. Москва".

6. Аналогичная фотография Мамы с другой надписью Сига с обратной стороны (10,3 x 14,4, в пасп. 17 x 24,1): "14 ноября 1906 г. Москва. Право же, мамочка, милая, я умничка и не капризкаю, слушаюсь папочку, люблю его и Тебя, моя золотистая пушиночка, если бы Ты знала, как мне хочется прилететь к Тебе, папа мне сказал, что я скоро поеду к Тебе, вот хорошо-то, авнявни целую, ласкаю Тебя, моя Муська-мамуська. Твоя дочка Ляля".

7. Фотография Сига анфас, в пальто (5,8 x 8,8, и пасп. 6,7 x 10,2). В нижней части по фото подпись: "С. Ремизов. 17-V 14 г.", а на обороте: "Весна 1914 г. Папа устал, заболел... Карточку эту доченьке своей Лялюнчику на память дал папа Сергей".

8. Мамина фотография с косами и чёлкой (8,8 x 11,3). На обр. стороне её рукою: "12-917 г. Кременчуг. Е. Реми. / Милому, родному папочке на память от его уже почти большой дочки". И сбоку приписка: "А было мне 16 лет". У нас хранится два портрета, выполненные по этой фотографии художником А. П. Лавровым.

9. Сиг с Мамой и Мамадей сидят на скамье в ателье, на фоне задника-пейзажа. У Мамы и Мамади в руках букеты (8,6 x13,8).

10. Около дачного домика за клумбой справа стоит Федор Дмитриевич. Слева сидят: Мамадя, Сиг; за ним стоит Баба Ава, в кресле сидит Елизавета Петровна. Фотография наклеена на паспарту, в левом верхнем углу которого карандашная помета". 14. VII. 1900" (17,6 x 12,2).

11. Сиг, присевший у ствола сосны, рядом с прибл. трёхлетней Мамой, у ног которой игрушка – медведь бьющий в барабан (5,6 x 7,5).

12. Стриженный Сиг поддерживает Маму на барашке-лошадке (5,2 x 7,6).

13. Сиг с бритой головой сидит с голенькой годовалой Мамой на коленях (8,8 x 8 и др. вар.).

14. Сиг с маленькой Мамой в гамаке (8,1 x 5,2 и др.).

15. Сиг в зимнем пальто и шляпе прижимает к себе юную Маму, на фоне задника с зимним пейзажем. Фото типа открытки (8,7 x 13,9).

16. Сиг в шляпе, визави с Мамой в белом чепце. 1914 г. (6 x 3,5).

17. Сидящий Сиг с маленькой Мамой на коленях, она с бантом, прижалась к нему головкой (6,5 x 10,5).

18. Сиг за столом, рядом Мамадя и Баба Ава, играют в карты, на коленях Сига – Мама (?). (10,5 x 8).

19. Сиг с Бабой Авой в белых одеждах за праздничным, свадебным (?) столом, в дверях видна фигура Дяди Лёли (?) (10,7 x 8).

20. Силуэты, вырезанные из чёрной бумаги Сига (в шляпе) и Бабы Авы (с цветами на груди) (11 x 11).

21. Сиг в кепке-берете на групповом фото, рядом Мамадя и беременная Баба Ава. 1901 г. (10,7 x 7,8).

22. Сиг в кепке-берете на групповом фото между Мамадей и Бабой Авой (6,8 x 8).

23. Сиг с короткой стрижкой в группе с Бабой Авой, Мамадей и её мужем Петром Николаевичем Тарховым (Пипкой) (5,8 x 7,8).

24. Сиг за столом с поднятой вверх фотовспышкой, рядом Баба Ава и Мамадя. На столе самовар, комната украшена ветками берёзы – Троица (10,3 x 8,8).

25. Сиг с озабоченным лицом стоит у двери за сидящей на стуле нагнувшейся Бабой Авой в белом платье (7,9 x 10,6).

26. Сиг в большой группе, присевший на террасе, там же Баба Ава. 1901 г. (12 x 5,9).

27. Сиг, Баба Ава, Мамадя и другие в зимних одеждах на фоне зимнего пейзажа во дворе, видна поленица (11 x 8).

28. Сиг в профиль, за разговором сидит на стволе дерева в группе актёров Народного театра, рядом Баба Ава (18,5 x 16,5).

29. Сиг, коротко стриженный стоит над сидящей Мамадей, в группе актёров Народного театра, тут же и Баба Ава (9,9 x 8,9).

30. У окна, под двучастной иконой на канапе сидят: Сиг, прильнувшая у нему Женечка (рано умершая младшая сестра Мамади и Бабы Авы) и Мамадя, у ног Сига полулежит дядя Митя (10,4 x 7,5).

31. Сиг с белым бантом на шее, облокотившись, сидит за письменным столом, за его спиной Мамадя. Фрагмент фотографии (2,1 x 5,8).

32. Сиг на групповом фото в Библиотеке при Московской Бирже, сидит за столом, здесь же Мамадя и Владимир Эмильевич Мейерхольд (? - брат Всеволода Эмильевича). (21 x 16). Есть фотография этой же группы с Мамадей, но без Сига (22,7 x 17,7).

33. Сиг на ступеньках террасы с Пипкой (10,4 x 7,9).



А. М. Ремизов в кругу Тарховской семьи

34. Сиг в кепке-берете около гамака у загородного дома (5,8 х 10).

35. Сиг около сосны, у дачи. Тут же Пипка (?) (10,1 х 8).

36. Сиг на террасе, за столом со стаканом в руке (7,8 х 8, вар. 8,8 х 8,5).[23]

37. Печально-задумчивый Сиг в кровати, под одеялом (10,5 х 7).

38. Маленький Сиг в парадном костюмчике с вышивкой стоит в фотоателье на стульчике. На обратной стороне надпись "Серёжа Ремизов" (6,4 х 10,2), фот. В. Рожнова на Пятницкой ул. в д. Рожнова, в Москве. В нашем семейном альбоме рядом с ней как бы парная ей, фотография стоящей на кресле трёхлетней Бабы Авы – 15 11 1885 г. Пенза. фот. Вакуленко (6,2 х 10,4).

39. Сиг-подросток стоит в фотоателье, облокотившись на декоративную балюстраду (6,3 х 10,2), фот. Д. Л. Львова. Мясницкие Ворота.

40. Сиг-гимназист. С обратной стороны надпись: "1891 г. 16 лет. С. М. Ремизов, уч. 5 класса М. Ч. Г.", фото Г. Трунова, Москва.

41. Сиг-гимназист. На обороте надпись: "1892 год. Сергей Михайлович Ремизов, октябрь. 6 класс М. Ч. Г.", фотогр. Р. Бродовский. М.

42. Сиг в гимназической форме. На фото снаружи и с обратной стороны подпись (автограф): "Сергей Ремизов" (6,3 х 10,4), фотогр. Р. Бродовский. Москва.

43. Фотография Сига в полупрофиль. На обороте надпись его (?) рукою: "Удивительно сильная воля, прекрасный человек, но эгоист, практический ум". 1901 г. (10,8 х 16,7, в паспарту), фот. Р. Ф. Бродовского. Москва, Кузнецкий пер., уг. Кузн. моста, д. Хомякова.

44. Парная ей фотография, лицо Сига в противоположном ракурсе (разм. тот же).

45. Сиг в шляпе, с букетом в руке, облокатясь на тумбу, в фотоателье Юпитер на Поварской ул., Москва. Оформлена в открытку (8,8 х 13,8).

46. Сиг за столом с папиросой в руке. Оформлена в открытку (13,9 х 8,8).

47. Сиг анфас в широкополой шляпе и пальто, с поднятой к груди рукой. Оформлена в открытку (обрез.), (6 х 11).

48. Сиг в полуоборот с пышными усами, в белом галстуке. Оформлена в открытку сходную с фотографией Мамы 1917 г. (8,9 х 13,9).

49. Сиг в шляпе, фото для документов. 1914 г. (4 х 5,5), см. фотографию этого же времени визави с Мамой (№ 18).

50. Сиг в застеклённой овальной рамке. Фотогр. ателье Г. В. Трунова, Москва (6,5 х 11,5, в рамке 11,5 х 17,5).

[23] Опубл. в книге "Мейерхольд. Наследие", с. 383.

51. По словам Мамы – фотография невесты Сига, в пышном белом бальном платье (10,2 x 14).[24]

Вещи и документы (записки и пр.), связанные с дедушкой Сигом:

1. Пригласительная карточка: "Фёдор Дмитриевич и Елизавета Фёдоровна Тарховы в день бракосочетания дочери своей Варвары Фёдоровны с Сергеем Михайловичем Ремизовым покорнейше просят Вас пожаловать на бракосочетание их, а затем в квартиру в казённом доме Сызрано-Вяземской железной дороги" и приписка: 1 Июля 1901 г. г. Пенза (7,8 x 11,1).[25] Уместно здесь вспомнить приписку, сделанную Дядей Лёлей в его письме из Киева к Л. Д. Зиновьевой-Аннибал и Вяч. И. Иванову от 25 июня 1904 г.: "И мой брат Сергей, и Варвара Фёдоровна поминали мне при отъезде передать вам свои поклоны и приглашение к ним зимой".

2. Из Маминой тетрадки, запись 1917 г. – последний адрес Сига: "М. Домниковская ул. Управление Московско-Казанской ж. д., Товарный отдел, С. М. Р.".

3. Автограф Сига. В конверте с подчеркнутой волнистой линией надписью 'секретно' на листке типа визитной карточки с одной стороны: "13-го декабря 1913 г., Москва, около 7 час. вечера идя от Никола-Ямы к дому я подумал, когда или вернее сколько проживу я и взглянув на небо увидел *** на Ю. В такое созвездие я не видел и связуясь с мыслями моими я говорю себе: я умру 50 лет 13-го декабря. Сергей Ремизов" (Конв. 9,5 x 6,3, листок 9,3 x 5,9).

4. Серебряный, украшенный резным растительным узором трёхчастный складень в виде плоского силуэта церковки-часовни с вкладными иконами тонкого миниатюрного письма (палехско-васнецовского стиля) – Явление Пресвятой Богородицы Преподобному Сергию, а по бокам Елена и Варвара (В закр. виде 5 x 7, в откр. 9,7 x 7).

5. Серебряная десертная ложка с гравированным цветочным узором и надписью прописными буквами (почерк Сига) по черпачку: "Ляля" (1911 г.?) (дл. 17 см.).

6. Мягкое кожаное коричневое портмоне Сига с несколькими дореволюционными бумажными купюрами (В слож. виде 16,5 x 11,5).

7. Деревянный, талашкинский чёрный подвесной шкафчик с двумя полками и дверцей в виде фигурного окошка в резной рамке ('волны' и 'колёса'). На обратной стороне вырезано: "От Сергея 27 III 1909" (27 x 32, глуб. 16 см.).

[24] См. также фотографии с Сигом в главках "Пианино", "Баба Маша", "Дядя Лёля в кругу Тарховской семьи" и "Братья".

[25] Опубл. в книге "Мейерхольд. Наследие" I, с. 404. Ср. фото № 21.

8. Ковровая мягкая скатерть с красным таинственно-цветочным узором по красно-коричневому фону, с письменного стола Сига из его последней квартиры на Домниковской ул. (120 х 90).

9. Седьмой том собрания сочинений Алексея Ремизова (изд. Сирин, 1910-1912 гг.). Отреченные повести, по верхнему краю обложки помечен строкою, каллиграфически выполненной рукою Дяди Лёли: "Сия книга принадлежит Сергею Ремизову". А в нижнем левом углу подпись: "Алексей Ремизов" (Была возвращена нам наследниками Дяди Мити вместе с книгой: Алексей Ремизов. Рассказы. СПб., изд. Прогресс, 1910; возможно, у них остались и другие книги Дяди Лёли из нашей библиотеки, в том числе Мамина "Посолонь".

10. Фотография Мамади (Ателье Бенделз), наклеенная на паспарту, по которому сзади надпись: "Дорогому Сигу в воспоминанье мир. войны от Наденьки 18-I 1917 г." (10 х 14,4). Есть, выполненный по этой фотографии портрет маслом работы Бабы Авы.

11. Верхняя часть круглой японской (изг. для Европы) запонки из слоновой кости с гравированной, подкрашенной чёрным композицией – дама и кавалер. На внутренней, "секретной" части (утраченной) та же композиция давалась в эротическом» плане с красной подкраской (диам. 2,7 см.).

## Дядя Леля в кругу Тарховской семьи

1. В большой группе слева, на фоне дачного домика присел за стулом, между каким-то мальчиком и молодой женщиной, рядом с которой сидит Мария Яковлевна Каравай-Метелицкая (мама Елизаветы Фёдоровны), затем Елизавета Фёдоровна с младенцем на руках (Женечкой?), Фёдор Дмитриевич, из-за спины которого выглядывает Баба Ава, потом Мамадя и Дядя Митя (16,8 х 11,4).

2. Вариант этой же группы. Дядя Лёля стоит во втором ряду слева, в профиль, в пенсне, чуть наклонив голову – как бы что-то читает, перед ним на стульях Мамадя, затем Мария Яковлевна, Елизавета Фёдоровна, Фёдор Дмитриевич, слева от которого стоит Баба Ава, далее, с краю сидит Дядя Митя (1,9 х 8,8).

3. Группа вокруг декорированного ветками берёзы стола с самоваром – Троица. Дядя Лёля стоит за самоваром с листочками в руке – читает, справа от него стоят Баба Ава и Сиг, перед ними сидит Елизавета Фёдоровна с младенцем на руках, слева наклонившийся над столом Фёдор Дмитриевич, а справа полулежащая Мамадя (16,5 х 11,2).

4. Редкая фотография улыбающегося Дяди Лёли в пенсне и широком (горвицком двубортном[26] пиджаке рядом с неизвестным в пенсне, похожим на Виктора (не он же ли с балалайкой на фото № 31 главки "Рыба, рыба..."?) на фоне сосен и забора (6,9 х 5,5).

## Сидим и думаем о вас

Надпись поблёкшими коричневыми чернилами на обложке книги В. Болина. "Спиноза", СПб. 1899 г. (в верхнем правом углу): "Сидим и думаем о Вас, притом так же как и с Вами Н. А. на Вашем месте в Вашей комнате. А. М. Ремизову от Надички Тарховой и Н. А. Народецкого.[27] Пенза 3-го сентября 7 час. вечера, 1900 г." (разм. книги 13 х 17,3).

## За письменным столом

"Стол по-человечески стоит крепко, не падает и не пляшет, – я мог бы разложить на нём, чтобы было всё под рукой, если бы было что раскладывать" – так пишет Дядя Лёля в "Иверне" об одной из своих пензенских квартир,[28] но, как свидетельствует Мамадина надпись на "Спинозе" ("Сидим... в Вашей комнате"), у него была ещё и своя комната в тарховском доме. И тому дополнительным доказательством – написанный Бабой Авой с натуры (!) портрет Дяди Лёли (холст, масло. 23,3 х 31,5). Дядя Лёля сидит в красном кресле за письменным столом с зелёной скатертью, на нём пенсне, он, чуть склонившись, что-то пишет. Стол стоит у окна, на котором видны занавески-гардины (вспом. более позднее "Потом пересаживаюсь к окну...").[29] На столе – массивное пресс-папье, толстая книга, несколько листов бумаги, цветок в горшке. Сбоку на стене характерная для того времени матерчатая с вышивкой подвесная сумка для бумаг. Рядом с креслом внизу что-то вроде сундучка. Интересно, что он тогда писал... Баба Ава, может быть вспомнила бы, а он сам...

## В память о прокламации

Фотография А. Г. Ельшина (6,2 х 10,3, фотограф Вальдман, в Пензе: угол Московской и Нагорной улиц, дом Шишко). С обратной стороны – дарственная надпись: "Алексею Михайловичу Ремизову. Май 1891 года.

[26] См. "Театр" 1994. № 2, с. 89.

[27] О Народецком см. "Лица". № 3, с. 427.

[28] См. "Театр" 1994. № 2, с. 87.

[29] См. "Эпопея". М.-Берлин 1922. № 3, с. 71

Пензенские железнодорожные мастерские, прокламация о сокращении рабочего дня по субботам ("милость министра"!), выраж. полк. Раменского. А. Ельшин".[30]

### В память незабываемых дней

Фотография А. С. Барышева (Баршева?) (6,3 x 10,4, фотограф Е. Хоршев) с надписью на обратной стороне: "12 VIII 1897. В память тех хороших, незабываемых дней 9, 10, 11 августа, проведённых на хуторе Надежда, 1897 г.". Адресат неизвестен, нет и подписи.[31]

### С взлохмаченными волосами

Фотография Дяди Лёли, опубликованная в изд. "Мейерхольд. Наследие", с. 445. Фотограф Ф. Кулаков.Устьсысольск, (на пасп. 11,5 x 16,3). С обратной стороны в углу надпись: "Устьсысольск, 29 II 1901. А. Р. с начала 1897".

### Наголо бритый

Фотография Дяди Лёли, выполненная в пензенском ателье Е. Хоршева (на пасп. 6,3 x 10,5). Сзади две надписи: подчёркнутая – "С. Р.у" (т. е. Сергею Ремизову, надо бы её ввести в главку "Рыба, рыба...") и, – "На память об Устьсысольске. 2 июль – 20 августа. 1900". Эта фотография из другого источника опубликована в журнале "Театр" 1994, № 2, с. 104 и в книге "Мейерхольд. Наследие" на с. 359, как – "А. Ремизов перед этапом из Пензы в Вологду 1 июля 1900 года".

### Пианино

Старинное тёмнокоричневое пианино с двумя металлическими подвижными ажурно-резными подсвечниками на деке, немецкая фирма Holling & Spangenberg Zeitz-Leipzig. У нас в Садовниках (Садовническая ул., д. 80/2.

[30] В альманахе "Лица" (М.-СПб. 1993. № 3, с. 427, 485) отчество Ельшина – Г. ошибочно названо именем. См.: Мейерхольд. Наследие I, с. 126. Об его участии в распространении прокламации см.: Лица, с. 429.

[31] По Дяди Лёлиному дневнику 1917-1921 гг. – Алексей Сергеевич Барышев, см. "Минувшее" № 16, с. 508, а согласно опубликованному в "Театре" (1994, № 2) тексту "Иверни" его фамилия Баршев (с. 90, 93, 98), того же мнения придерживаются комментаторы книги "Мейерхольд. Наследие" I, с. 55, 56, 134.

кв. 91), в затенённой, бывшей спальне молчаливо стоит близ окна у стены. Немало попутешествовало: из тарховского дома в Пензе – в Москву, на Пресню к Мамаде, потом к Лёлику (Владимиру Фёдоровичу Тархову, брату Бабы Авы и Мамади), в его квартиру около Богоявленского собора, наконец – к нам. Пензенская жизнь этого пианино отражена на целой серии фотографий, и две из них с Дядей Лёлей.

На одной из них (8 х 11) он стоит около него, слева от аккомпаниаторши, сзади трое детей. Кто за пианино – может быть это Елизавета Фёдоровна Тархова (мама Бабы Авы и Мамади). У нас вспоминали, что он был неравнодушен к ней, его пленяло обаяние её мистически-таинственной красоты. Значит, потеряв свой альт, он всё-таки ещё любил петь, пусть и непрофессионально (в отличие от Сига, Дяди Мити, Бабы Авы). Недаром Е. Д. Резников вспоминает, что "и в 76 лет А. М. ещё напевал и сумел ввести меня в современную музыку".[32] На обратной стороне этой фотографии надпись-дата: "17 3 1899". Значит 30-е марта по новому стилю, уже весна.

А другая фотография уже без даты (10,8 х 7,9) – Дядя Лёля лежит в ногах у сидящей спиной к пианино Бабы Авы, на фоне её белого пышного платья. Она читает ноты, рядом с нею сидят Мамадя и Н. П. Суворовский.

Остальные фотографии – около пианино:

1. У пианино с нотами в руках сидит Сиг, перед ним Баба Ава, сбоку Пётр Николаевич (Пипка) и Мамадя (7,9 х 7,5).

2. За пианино Н. П. Суворовский. Рядом на фоне кафельной печи в группе – Баба Ава, Ида Рюккерт (жена Виктора), а на переднем плане сидят Сиг и Пипка, Сиг держит Пипку за нос, а тот его за волосы (11,8 х 8,2).

3. Суворовский за пианино, рядом Баба Ава, Мамадя и Пипка (8 х 7,5).

4. Сиг в пол-оборота у пианино. Мамадя стоит рядом, поёт. Комната декорирована берёзками – Троица (10 х 8).

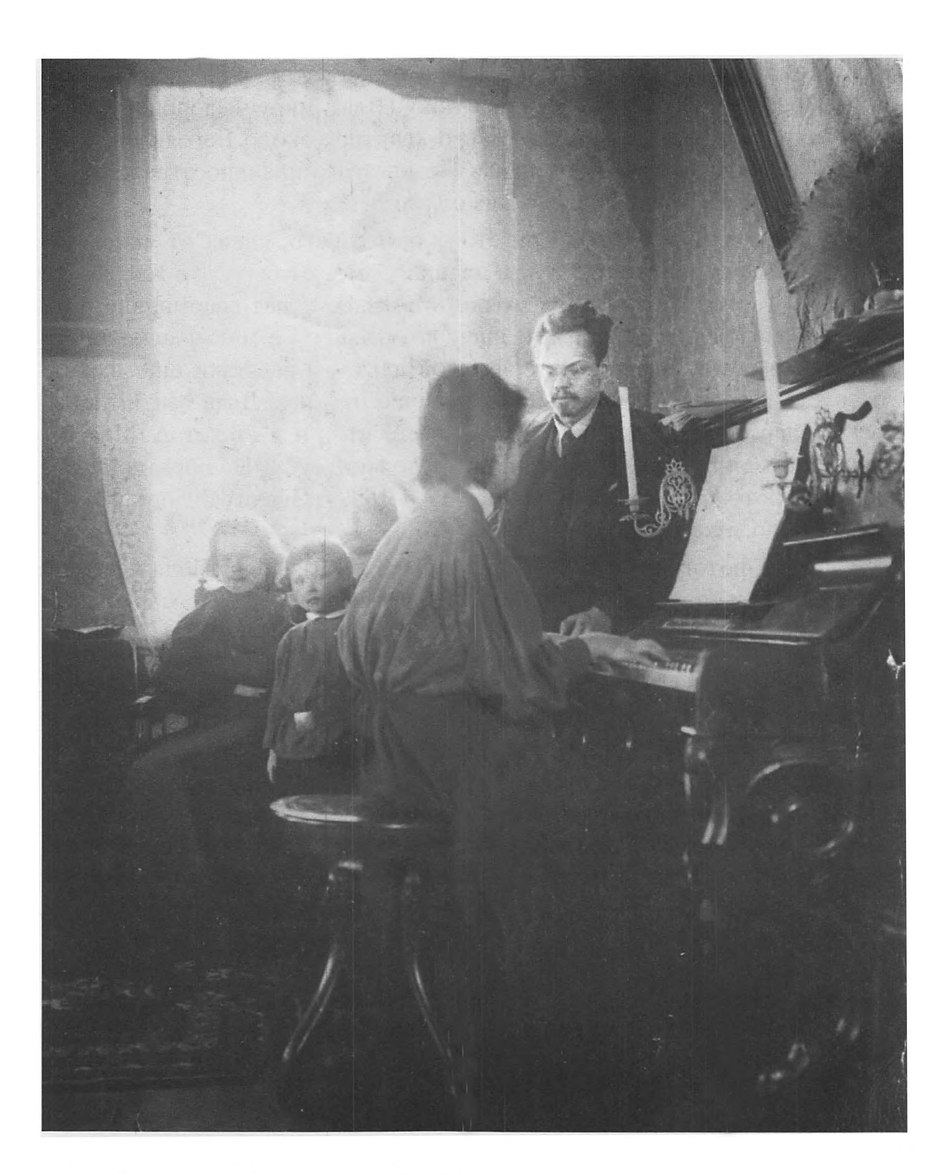
5. За пианино Мария Яковлевна Каравай-Метелицкая (мама Елизаветы Фёдоровны, бабушка Бабы Авы и Мамади), рядом стоит Мамадя (поёт). Слева в зеркале видны Сиг, Елизавета Фёдоровна и Пипка (9 х 7,8).

6. Сиг у пианино, рядом Мамадя, Баба Ава и Суворовский (8 х 7,7).

7. Баба Ава у пианино с развёрнутыми нотами (10,8 х 8).

8. У пианино Баба Ава, рядом Мамадя и неизвестный. Берёзки – Троица (10,4 х 7,8).

[32] См.: Алексей Ремизов. Исследования и материалы. СПб. 1994, с. 264.



А. М. Ремизов у Тарховых в Пензе

9. За пианино Мария Яковлевна Каравай-Метелицкая, рядом с ней сидит юный Дядя Митя (8 х 10).[33]

## Пластинка

"А голос до конца жизни у него был тот же. А. М. выговаривал мягко, но отчётливо, тихо, но твердо (иногда очень темпераментно), при случае разделяя слова, слога" – пишет Е. Д. Резников в своей статье "Ремизов и музыка".[34] Странно, что он не вспоминает при этом о существующих записях голоса Дяди Лёли. Об этих записях 1946-1947 гг. (Club d'Essai, библ. избр. совр.) сам Дядя Лёля пишет: «"Рыбкой" не доволен, из "Вия" вышло. Наговаривал и своё для французского архива».[35] И в письме к Исааку Вениаминовичу Кодрянскому от 10 XI 1947 г.: "На Ваше рождение посылаю Вам мой голос (к моему огорчению, сам я не узнаю, так резко: не моё)".[36]

Эту пластинку (помню до сей поры, как, о ужас, уронив, чуть не разбил её!), где Дядя Лёля читает из Гоголя и Пушкина, давал нам В. Б. Сосинский и Мама, прослушав, сказала: "Голос очень похож". А у неё, как и у Дяди Лёли ("твой слух тебя не обманет" – слова Вас. Степ. Суворовского[37] – был абсолютный слух. Значит пластинка точно воспроизводит голос Дяди Лёли, а его собственное мнение понятно – ведь сам человек свой собственный голос слышит искажённо, тем более в любой, самой хорошей записи.

## Зеркало

Старинное напольное трюмо в резной деревянной раме – стилизованные цветы, похожие на птичек (стиль рококо с элементами рокайля) с двумя овальными боковыми зеркальцами над подвесными шкафчиками – как будто крылышками какой-то птицы. Мамино: "Оно видело Наполеона"; "Когда разобьётся – умру"; "Если долго смотреться – вырастет хвост...".

Это зеркало из Сыромятников, из гостиной Бабы Маши: "На диване [а под ним притаился Коля – Дядя Лёля] сидит Палагея Семёновна Кра-

[33] О Дмитрии Фёдоровиче Тархове см.: Музыкальное Наследство, М. 1968, т. II, ч. 2, с. 160.

[34] См. Алексей Ремизов. Исследования и материалы, с. 266.

[35] Russian Literature Triquarterly 1986, № 19, Remizov II.

[36] Н. Кодрянская. Ремизов в его письмах. Париж 1977, с. 84.

[37] См.: "Подстриженными глазами. Камертон" в изд. "Москва Алексея Ремизова", М. 1996, с. 104.

савина и Варенька, Палагея Семёновна болтает ногой и, захлёбываясь, рассказывает всякие городские новости и семейные события... Встаёт Варенька, за нею Палагея Семёновна. Палагея Семёновна заглядывает в трюмо, прихорашивается. И Варенька и Палагея Семёновна выходят из гостиной в залу". (из "Пруда"[38]). "Недомогавшая Прасковья [нянька, Евгения Борисовна Петушкова] осталась дома караулить... поправила пальму у рояля [в зале] и, не топая, по ковру прошла в гостиную и там провела рукой по дивану и, подняв оборку, пошарила под диваном и, отвёртываясь от зеркала, послушала под дверью у Вареньки – нет у Вареньки тихо было..." ("Пруд", с. 104).

Теперь вот уже более семидесяти лет стоит оно в нашей светлой большой комнате (бывш. столовой) в Садовниках, в его памяти и вся наша жизнь, и в солнечные дни на нём танцуют блики солнца, отражённые лепным белым потолком с протекающей под окнами Канавы... А ведь это однажды приснилось Дяде Лёле!: "Снилось мне – читаем в его дневниковой записи за 5 IV 1919 г. – комната с двумя окнами, посреди зеркало. Я причёсыв<ался> пер<ед> зерк<алом>, выглянул в окно и вижу...".[39]

Так между двух окон в простенке стоит оно у нас в Садовниках – память, не столько о Наполеоне, сколько о Бабе Маше и Маме.

## Баба Маша

1. Фотография, оформленная в открытку – Баба Ава с малюткой Мамой на фоне пейзажа с деревьями. Мама в плетёной коляске, смеётся, пьет из бутылочки молоко (8,9 х 14). По свободной верхней части надпись рукою Сига: "Бабу Маню Ляля крепко целует и за её здоровье пьёт молочко из бутылочки, ещё вот милая бабушка, я теперь умею говорить папа, пока до свиданья, Ваша Ляля". А внизу под фотографией приписка: "13 июня 1913 г. Царицыно". С обратной стороны адрес: "Москва. Сыромятники у Полуярославского моста, д. Найденовых. Ея Высокородию Марии Александровне Ремизовой".

2. Дядя Лёля в кресле на фоне флагоподобных тканей, при галстуке, в очках, левая рука подведена под борт пиджака. Лицо суровое, глядит прямо на нас. Фотография, переведённая в открытку. Почтовая карточка. Posztowka-Carte postale. На аналогичной открытке имеется фотография Мамы с пояснением – "Фото-салон Монстр", Москва, Тверская 64, прибл. 1917 г. (8,4 х 13,4). На левой части свободной стороны открытки каллиграфи-

[38] См. А. М. Ремизов. Избранное. Лениздат 1991, с. 17, 21.

[39] "Минувшее" № 16, с. 483.

чески исполненный текст: “Снят в Министерстве Иностранных дел. Очень там холодно, и потому прикрылся халатом одного знакомого книжного любителя”. И на правой (адресной): “Христос Воскресе. Поздравляю Вас, Муттер и с рождением Вашим. Серафима Павловна поздравляет и Наташа”.

3. Баба Маша и Виктор на фоне книжного стеллажа, он что-то пишет, она держит в руках увеличенный фотопортрет Дяди Лёли (фотография – 5,8 x 8,1).[40]

4. Баба Маша на ступенях веранды, увитой диким виноградом в группе с Николаем, Виктором и их жёнами и родственниками, среди которых Фёдор Иванович Рюккерт, отец Иды, и её сестра, Мамина крёстная Адель. Свадьба Иды Рюккерт и Виктора (фотография – 10,7 x 7,8).

5. Групповая фотография на фоне густой листвы. На переднем плане сидят (слева направо): Фёдор Иванович Рюккерт, Баба Маша и Галя (?), за ними стоят – Сиг, Баба Ава, жена Николая, Николай, Ида Рюккерт и Виктор. Внизу карандашная подпись: “22-го июля 1901-го года” (10,3 x 9,2).

6. Баба Маша стоит около увитой виноградом террасы. На земле – полоски снега (фотография – 11,4 x 16).

7. Молодая Баба Маша, фотопортрет в овале. Ателье Г. В. Трунова, придв. фотографа, Москва. Лит. К. Эртот (6,5 x 10,3).

8. Молодая Баба Маша с крестом на груди. Художник М. Панов, фотограф Артистического кружка, Петровка, дом Кредитного Общества, в Сокольниках на собств. даче близ церкви у пруда около Ширяева поля. Лит. К. Эртот (фотография – 6,9 x 10,7).

9. Фотография молодой Бабы Маши, на обратной стороне автограф: “Коле [брату Николаю Александровичу Найдёнову или сыну Николаю Михайловичу] на память 1887, сентября 6-го”. Фотография Д. Л. Львова на Покровке близ церкви Богоявления в доме Кочерова в Москве (6,3 x 10,3).

10. Коричневый медальонно-овальный фотопортрет юной Бабы Маши, фотография И. Дьяговченко на Большой Лубянке между Кузнецким мостом и Софийской улицею, в доме кн. Голицина № 55/68 (6,5 x 10,5) и парный к ней фотопортрет Михаила Алексеевича Ремизова (то же ателье, 6,5 x 10,5).

## Братья

1. С Николаем лишь три фотографии – две групповые (см. главку “Баба Маша”) и одна – с дочерью (на пасп. 6,3 x 10,3). Очевидно, с Зоей, а не Галей (как утвержд. в “Минувшем” № 16, с. 546), т. к. Галя и Боря – дети Виктора; в дневнике у Дяди Лёли в записи сна от 14 VI 17 г.: “Тут и Виктор

[40] Опубл. в книге “Мейерхольд. Наследие”, с. 38.

с Галей и ещё маленькой девочкой, это его новая дочь..." ("Минувшее", с. 439). На нашей фотографии глаза у девочки (Зои) тёмные и, по-видимому, светлоглазая девочка на групповой фотографии братьев ("Театр" № 2, с. 102) не Зоя, как написано, а Галя. Галя встречается на ряде групповых пензенских фотографий, рядом с Виктором. Впрочем, может быть я ошибаюсь... Возможно кто-то жив из родственников по линии Виктора и Николая. Николай жил в особняке в Б. Афанасьевском пер. (ул. Мясковского) на Арбате (напротив Дяди Мити). Мама пыталась наладить с ним связь, но он проявил крайнее негостеприимство, фактически отказавшись от какого-либо общения.

2. Сиг в шляпе рядом с Бабой Авой в белой шляпке стоят в дверях дома, подле Сига – Ида и Адель Рюккерт. Перед Бабой Авой – присевший Виктор в шляпе-берете. (10,5 x 15,7).

3. Ида Фёдоровна Рюккерт и Виктор, (фотография – 9,4 x 7).

4. Серия групповых шутливых фото-композиций:

• У окон, за столиком – Виктор с бутылкой в руке, тут же Ида Рюккерт, её брат Павел, Баба Ава (9,6 x 7,8).

• У окон, в углу (без столика) – Мамадя, Пипка, Суворовский, Ида, Галя (?) и сидящие на полу Сиг и Виктор (10,5 x 7,7). Имеется два варианта этой композиции.

• На фоне кафельной печки – Баба Ава, Ида, Галя, Суворовский, Виктор на стуле... (10,5 x 7,7).

• Виктор за ломберным столиком, играют в карты, за его спиной Мамадя (8,5 x 7,9).

• Группа у окон, в углу близ двери – Суворовский. Ида Рюккерт, Галя, слева на стульях Пипка и Баба Ава, положившая руку на его голову, на переднем плане на полу сидит Виктор (10,5 x 7,7).

• Виктор, Мамадя, Влад. Эмильевич Мейерхольд (?) или (вряд ли) Сиг под торшером (фрагмент фотографии 3,5 x 7,1).

## Теперь за кофе принялся...

Поздравительная открытка – репродукция с работы Рафаэля Кирхнера: обнажённый фавн преследует рыжеволосую деву (Aus Arkadien. B&S Wien. serien № 1040), (13,8 x 8,8). По верхней части горизонтальной полосы рисунка тонкая и чёткая каллиграфия коричневыми чернилами: "4 дек. 1908. Варвару Фёдоровну поздравляем с днём Ангела. Тебя, Сергей и тебя, Ляляшка с именинницей. А. и С. Ремизовы. Это вроде телеграммы". И по нижней части: "Только недавно какао выпили, – очень пригодилось. Варили по вечерам с молоком, что заменяло всякую закуску. Теперь за кофе принялся. Часто вспоминаю о варенье, ну теперь ты его,

конечно, съел. Книги (Сологуба и Блока) получил. “Иуда” будет напечатан в № 1 “Зол. Руна”, выйдет в конце генваря 1909. А. Ремизов”. В левом углу приписка: “2 книги Бурнакина получил”. С обратной стороны адрес: “ЕВр. Варваре Федоровне, Сергею Михайловичу Ремизовым. Долгоруковская, д. Курникова кв. 15. Москва”.

### Какая-то тяжесть...

В конце 1967 г. я послал Александру Исаевичу Солженицыну на его рязанский адрес (1-й Касимовский пер., д. 12, кв. 3) письмо с выражением глубокого моего пиетета к его литературному дарованию. Говоря о его близости к традициям Гоголя, Лескова и особенно Ремизова, писал о том, что очень хотел бы приехать к нему в Рязань “поговорить о литературе”. В ответном письме (от 24 I 68 г.), отказывая мне во встрече, Солженицын так отреагировал на предполагавшуюся мною его связь с Ремизовым: “Вы ошибаетесь относительно моей близости Ремизову. Начать с того, что я его не читал. Подарили мне “Огонь вещей” и “Мышкину дудочку”, но какая-то тяжесть мешает мне переступить первые страницы. (Однако, я понимаю его значение)”.

### Крамола

В 1985 г. в московском издании Наука вышла моя книга “Литература. Каллиграфия. Живопись”, посвященная теме синтеза искусств в Китае и Японии. Говоря о мировой и русской традиции, о рисунках и графической выразительности почерков писателей, неоднократно вспоминаю Дядю Лёлю и В. В. Розанова (с. 12-14, 173-174, 186-189). В своём цитировании этих авторов я использовал парижские издания и вот – в самом начале перестроечного времени, очевидно, сами имена эти (почтенный искусствовед Н. А. Дмитриева, ознакомившись с рукописью, удивилась – неужели имя Розанова реабилитировано), тем более, заграничные издания ещё несли в себе потенциал некой “крамолы”. Пропущенное в печать вызывало опасение у бдительного руководства института – “не просмотрели ли” и в результате моя первая книга не получила ни одного одобрительного слова, была строго выдержана полная молчаливая обструкция. Вспоминаю как некий “исторический штрих”.

### Каллиграфия

В этой своей книге (с. 189) я привожу очень точные слова Дяди Лёли, сказанные им о китайской каллиграфии: “У китайцев каждое произведе-

ние требует своего особого буквенного расположения – в "как, на чём и чем" написано есть зрительный ключ для чтения, "мелодия"; китайская рукопись, чёрной ли тушью на бумаге или золотом по шёлку, всегда звучащая – и немых строчек, как в нашем однообразно написанном, не отличающим сказки Толстого от разысканий Веселовского не может быть. А разберёт ли кто этот китайский ключ, или останется загадкой, для автора, он же писец, безразлично: начертание неразрывно с формой произведения".[41] Нечего говорить, свои занятия Китаем и каллиграфией я воспринимаю как своего рода отклик на Дяди Лёлину увлечённость в этих направлениях[42] и ощущаю его незримый критический взгляд и поддержку. Конечно, моё особое внимание – к его каллиграфическим работам, а за ними и к выразительным возможностям старинной русской скорописи. Мне хочется, и я исподволь делаю это, найти пути сближения, встречи русской художественной традиции и китайской. Будучи в Японии (в 1995 г.), я обнаружил, что целый ряд японских каллиграфов (а искусство каллиграфии у них родственно-общее с китайцами) пытаются ввести в сферу каллиграфического искусства графику надписей, исполненных латиницей. На мой взгляд, пока ещё мало удачно, поверхностно. В связи с этим я выполнил и отослал одному из энтузиастов этого направления каллиграфу и педагогу из г. Нисиномия Сакута Эйси несколько своих опытов русской скорописи в традициях XVII–XVIII вв. и соответственно Дяди Лёлиной "школы". Среди них рядом со знаменитым "Кузнечиком" Велимира Хлебникова ("Крылышкуя золотописьмом тончайших жил..."), Дяди Лёлиного "Вындрика" ("Вындрик-зверь, солнце с запада, вындрик с востока..."), с повторением его рисунка из альбома в Пушкинском Доме. В своём ответе Сакута, естественно для японца, дал высокую оценку этим моим опытам. А вскоре у меня родилась идея о создании некой, максимально сближенной с китайско-японской традицией формы русской скорописной графики, я пришёл к манере безотрывного письма одной вертикальной или скошенной строкой, которую я назвал "Лозопись слов и словоначалий" (сокр. по-кит. "тэншу", по-яп. "тэнсё"). Увлечённо продвигаясь в разработке художественного языка, приёмов этой "лозописи", я подспудно чувствую как бы соучастие Дяди Лёли, моя затея, как мне думается, пришлась бы ему по вкусу. И если в его каллиграфии – узоропись усиков трав и растений, то в моей я пытаюсь создать образ лозы глицинии, вьющейся, развевающейся под ветром.

[41] Алексей Ремизов. Подстриженными глазами. Париж 1951, с. 40.

[42] См.: Алексей Ремизов. Взвихрённая Русь. М. 1991, с. 69, 72.



М. А. Ремизова, С. М. Ремизов, В. Ф. Ремизова в Сыромятниках

В. Ф. Ремизова с дочерью Лялей

Интересно, что аналогию построениям Дяди Лёлиных "срамленных" графических композиций можно легко увидеть в китайской гравированной каллиграфии на печатях (ограниченный рамкой баланс свободного пространства и заполненного), а сколь каллиграфичен выразительный лад многих его рисунков, в своей динамичности и лаконичности близко подходящих к традициям "лапидарной кисти" (цзяньби) в китайской живописи. Показательно, что его внимание привлекал не только Китай, но и во многом близкая к китайской культуре Япония (вспомним, напр., что он перевёл статью о японской гравюре в журнале "Вопросы жизни" 1905, № 2, с. 247-280). И не случайно многократно встречающиеся автопортреты Дяди Лёли ("Нос чайником, душа измученная, нет зависти, горькое сердце" – цит. по книге Н. Кодрянской "Алексей Ремизов") удивительным образом перекликаются с серией лапидарных, профильных автопортретов японского поэта Кобаяси Исса (1763-1827), выполненных им в жанре "хайга", в качестве сопровождения и развития каллиграфически исполненных текстов его же трёхстишей "хокку", вроде – "Ах, печален мир. / Даже в пору цветения вишен. / Все же печален".[43] А по ведущему настрою – чудаковатость, "непричёсанность", естественность, чистота, детскость – в компанию к Исса и Дяде Лёле – известный по псевдониму "Большой дурак" (Дайгу) философ, поэт и каллиграф, монах Рёкан, разительно похожий на Беленького Монашка из "Посолони".

## Аксессуары

Мне кажется, что именно в каллиграфии прежде всего и полнее всего раскрывается внутренняя музыка Дяди Лёлиного образного мира, его склад, обаяние, скрытые в нём интимные ноты. Одна из таких нот, связанная с темой эротики, на мой взгляд, пусть он не обидится, не совсем адекватно поэзии ощущаемого замысла прозвучавшая в серии его "Заветных сказов" и значительно удачнее рядом с В. В. Розановым в "Кукхе" (см. с. 251 в книге "Царевна Мымра"), наиболее полно проявляется, живёт в его каллиграфии, которая наподобие круглящемуся узору струящейся кукхи – влаги таит в себе напор внутренней энергии, насыщенной благоуханием подлинной, высокой эротики.

Не случайно, произведением каллиграфического искусства смотрится, в свое время показанный мне В. Б. Сосинским, Дяди Лёлин рукописный альбом, выполненный им для Ауки (Ариадны Викторовны Сосинской-Черновой) с изображением фаллических аксессуаров. (Дело в том, что

[43] Репр. см.: Хайдзин но сёга бидзюцу. Токио 1978, т. 6; о жанре "хайга", он, наверное заинтересовал бы Дядю Лёлю, см.: Искусство Японии. М. 1965, с. 98.

Аука выступала для ослабевшего Дяди Лёли в роли "банщика" – "Дорогая Аука! Когда-то Вы приедете? – пишет он в письме 17 I 49 г. – Будет тёплая погода и Вы меня выкупаете" (архив В. Б. Сосинского).

И вот – никакого "кощунства и похабства" – гармонический вихрь, кружение, танец, полет закруглений, извивов, сплетений, переплетений, поворотов, изгибов, узлов, ажурный узор линейного рисунка, быстрым, тонким пером. У меня возникает невольная параллель с порывистой и плавной, безудержным потоком растекающейся по бумаге "дикой скорописью" (куанцао) китайского каллиграфа и поэта восьмого века Чжан Сюя, рядом с которой, в свою очередь, возникают ассоциации с эмоциональным напором поэтического описания сравниваемого с движением водной стихии (кукхи!) развития музыкальной мелодии в "Оде циню-цитре" китайского философа, музыканта и поэта III века Цзи Кана или с образным изображением трепетной любовной "игры-сражения" в известном эротическом китайском романе XVI века "Цзинь. Пин, Мэй".[44]

А ещё – здесь явственно слышится созвук со страстной графической музыкой японских "сюнга" – эротических "весенних картинок", скажем серией гравюр Хокусая (1760-1837) – "Нами тидори" ("Морские птицы над волнами") или Эйдзана (1787-1867) – "Эдо-но Мурасаки" ("Мурасаки из Эдо"). И, наконец, в рисунке графических фигур фаллического узора этого альбома мне отчётливо видится зримое его созвучие с вариантами скорописного написания таких китайских иероглифов-понятий, как "се" – "согласие, гармония" и "син" – "вдохновение, подъем". И, может быть, как раз это наиболее точно отражает глубинную позицию Дяди Лёли в его подходе к проблематике эроса.

## Некоторые уточнения

Помимо уже высказанных выше (около "Неустановленных лиц" и пр.):

1. Дата смерти Сергея Михайловича Ремизова (1921) и беспричинное указание на то, что Варвара Фёдоровна была пензенской ученицей Ал. Мих. при отсутствии дат её жизни (1882-1951) в "Минувшее", с. 546.

2. В книге "Москва Алексея Ремизова" (с. 264) М. В. Алпатов ошибочно назван внучатым племянником Алексея Михайловича, тогда, как он – двоюродный племянник (внучатый – я).

3. Карты Сведенборга впервые нарисованы не в 1950 г. (как можно понять из статьи С. С. Гречишкина в "Ежегоднике Рук. отд. Пушкинского Дома на 1975 г."), а раньше, ещё до революции. Они были опубли-

[44] См. сборник "Сад одного цветка". М. 1991, с. 167-196.

кованы в журнале “Аргус”. Рисунки 1950 г., являясь поздним вариантом, сильно уступают раннему, более лёгкому, прозрачному и чёткому (см.: Взвихрённая Русь, с. 34-36).

4. Странное упоминание – “Наташе”. Северный край. 1903. 6 мая – в “Избранном” (Москва 1955, с. 404).

5. Отсутствующее или косвенное указание на наш семейный архив при атрибуции фотографий и материалов на с. 404-405 и 359 (?) в книге “Мейерхольд. Наследие”.

P. S. Если бы я верил в перевоплощение, то, конечно, ощущал бы себя Сигом, но я верю в продолжение, развитие духовного наследия отцов, т. е. воспринимаю себя приемником и мамы, и отца, и Сига, и другого дедушки по папиной линии – Ивана Николаевича Соколова. И Дядя Лёля рядом со мною, в нём я ощущаю одного из своих самых главных и близких старших наставников. Особо люблю у него всё мемуарное – “Россию в письменах”, “Петра и Февронью”, а ещё “Кукху”, потому что в одном ряду с творческим настроем Дяди Лёли мне особенно близок талант В. В. Розанова. И ещё выделяю “Огонь вещей”, прежде всего за трактовку Манилова, имя которого готов взять в качестве одного из своих воображаемых псевдонимов. А где Манилов (близко и Обломов), там и Сиг с его, увы, утраченным дневником – “День прошёл, и Слава Богу”, с такими, отмеченными Дядей Лёлей чертами характера – “Петя в гимназии певчим, этим только и берёт, а то беда – лентяй отчаянный” (Избранное, с. 28); “Всегда в кого-нибудь влюблён и часами просиживает у окна, мечтая” (Взвихрённая Русь, с. 183). По творческим устремлениям я – от Дяди Лёли, по характеру-натуре от Сига. И вот в этом соединении Дяди Лёли и Сига – моя судьба. А главным объединяющим нас мотивом является мечта. Сиг мог часами мечтать у окошка, а Дядя Лёля писал: “Сон и мечта одного порядка” (Царевна Мымра, с. 316). Я же сочинил себе эпитафию (перифразой слов китайского художника Ци Байши – “Из народа вышел, в народ ухожу”) – “Из мечты вышел, в мечту ухожу”. И тут важно высказать это на китайском языке – “Цун мэн чжун лай, дао мэн чжун цюй”, потому что китайское слово “мэн” – “мечта” одновременно означает и “сон” – лишнее подтверждение Дяди Лёлиного – “одного порядка”.

Il volume **Aleksej Remizov. Studi e materiali inediti** raccoglie i risultati delle ricerche più recenti, dedicate alla multiforme attività di Aleksej Remizov da studiosi europei e americani e si pone quale 'compagno di viaggio' dell'edizione in 10 volumi delle sue Opere, pubblicata in questi ultimi anni dai ricercatori del Puškinskij Dom. La varietà dei contributi proposti ripercorre alcune tappe del cammino creativo dello scrittore: l'evolversi di quella linea narrativa che prende le mosse dalla prosa di Gogol', Dostoevskij e Leskov; l'invenzione di un autore 'autobiografico' e di generi narrativi inusuali; la fascinanzione della letteratura russa antica; il sogno di una sintesi delle arti, perseguita da molti esponenti delle avanguardie del Novecento. La seconda parte del volume ospita nuovi materiali d'archivio, ricordi dei contemporanei, pagine della vita culturale dell'inizio del secolo e montaggi di documenti di famiglia, illustrati da disegni e foto inedite.